ION IANOȘI

THOMAS MANN

3

EDITURA TREI

ION IANOSI

THOMAS MANN

CUVÂNT ÎNAINTE

Thomas Mann se numără printre scriitorii care mi-au întovărăşit viaţa conştientă. In adolescenţă i-am citit câteva povestiri, la începutul facultăţii — Muntele vrăjit, care mi-a produs, chiar fără să înţeleg prea multe, o stare de vrajă. în al patrulea deceniu al existenţei, m-am familiarizat cu ansamblul operei sale artistice. Ca urmare, am publicat, după câteva articole, volumul Thomas Mann (Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1965, 324 p.), tipărit, în format mic, pe hârtie de proastă calitate, dar într-un tiraj de 15 165 exemplare. Era a doua mea carte de autor şi prima pe care şi ulterior am recunoscut-o. Eseu, în ambele sensuri ale termenului, şi „încercare", şi „liberă", se baza prioritar pe trei povestiri şi trei romane, cărora le subsuma restul prozei artistice şi parte din studiile, conferinţele, mărturisirile autorului. Paradoxul demersului, sporindu-i dificultatea asumată şi riscul editorial, consta în inversarea succesiunii fireşti: Muntele vrăjit, Iosifşi fraţii săi, Doctor Faustus — miezul analizei — încă nu fuseseră publicate în traducere românească. Interesul pentru romancier se configurase totuşi, astfel încât tentativa mea de a familiariza cu el publicul a avut efectul scontat, printre cititori şi recenzenţi. în consecinţă, atunci când aveau să apară, curând Doctor Faustus, împreună cu mărturia Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman (în româneşte de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu. Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1966. Reeditare: Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1970) şi Muntele vrăjit (Traducere de Petru Manoliu. Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1967. Reeditare: Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1969, voi. I-III, col. „Biblioteca pentru toţi"), ele au fost în

tovărăşite cu prefeţele mele, variind respectivele capitole din eseul premergător.

A trecut apoi mult timp, pe care l-am consacrat cu precădere lui Tolstoi şi lui Dostoievski, până să mă fi întors la ataşamentul meu literar timpuriu. Pe lângă articole, aveam să însoţesc tot cu prefeţe volumele: Mărturisirile escrocului Felix Krull. Prima parte a memoriilor (Traducere de Comeliu Papado- pol. Timişoara, Ed. Facla, 1982); Alesul (Traducere de Comeliu Papadopol. Timişoara, Ed. de Vest, 1991); înşelata şi alte povestiri [Capetele schimbate. Legea. înşelata] (Traducere de Comeliu Papadopol. Timişoara, Ed. de Vest, 1992); Povestiri [I Tonio Kroger. II Moartea la Veneţia. III Mario şi vrăjitorul] (Traducere de Ion Roman. Note şi comentarii, notă bio-bibliografică de Thomas Kleininger. Bucureşti, Ed. Univers, 1992. Reeditare: I şi II. Bucureşti, Ed. Univers, 2000); Germania şi germanii. Eseuri [Cei trei titani. Richard Wagner şi „Inelul Nibelungilor". Freud şi viitorul. Filozofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre. Germania şi germanii] (Traducere de Janina Ianoşi. Bucureşti. Ed. Humanitas, 1998. Col. „Marile cărţi mici ale gîndirii universale"); şi postfaţa la Despre problema evreiască (Traducere de Janina Ianoşi. Bucureşti, Ed. Hasefer, 1998).

în anii nouăzeci am ţinut câteva cicluri de prelegeri „speciale" consacrate operei lui Thomas Mann, atât la Facultatea de Filosofie a Universităţii din Bucureşti, cât şi la Facultatea de Litere a Universităţii din Cluj.

Atunci când m-am decis să recompun o a treia monografie de-a mea, Thomas Mann (după Tolstoi şi Dostoievski, apărute la Editura Teora, colecţia „Universitas", în 1998 şi 2000), am fost pus în situaţia de a opta între două posibile variante de elaborare. Una ar fi preconizat „topirea" tuturor contribuţiilor mele anterioare într-un singur tot, efectiv monografic. Dezavantajul n-ar fi constat numai din enorma şi îndelungata trudă pentru o compunere integral inedită, dar — sub raportul propriei mele biografii intelectuale — din anularea atâtor foste eforturi şi ştergerea particularităţilor etapelor succesiv parcurse. în esenţă, aşa cum probează şi enumerarea de mai sus, se distingeau două mari perioade, una materializată într-o carte, alta — într-un şir de studii

introductive. Diferenţa lor, chiar dacă relativă, nu privea doar tonalitatea expunerii, mai liberă, respectiv mai aplicată, ci chiar textele vizate. Dacă eseul din anii şaizeci se concentrase, cum am spus, pe marile romane târzii, prefeţele şi postfaţa din anii optzeci-nouăzeci aveau ca

temă predilectă romanele „mici" şi toate povestirile, cu un accent special pe ultimele, plus câteva studii, articole, cuvântări. Cezura îmi părea clară şi inutil a fi anihilată. Menţinând-o, îmi dădeam totodată seama de nevoia completării jumătăţii din urmă, spre a-i umple unele goluri, în principal pentru ca raportarea scriitorului la spiritele sale tutelare din cultura germană să-i rotunjească tabloul creaţiei. Proiectul final avea în ochii mei cu atât mai multă îndreptăţire, cu cât Thomas Mann, asemenea altor autori de înaltă creativitate, se articulase unitar în diversitate, mereu cu aceleaşi dominante, cu interogaţii similare şi răspunsuri apropiate, chiar şi atunci când istoria tumultuoasă, de pe parcursul vieţii sale îndelungate, l-a constrâns la amendamente şi autocorective. în plus, recunoscân- du-se muzician printre prozatori, acestor obsesive căutări, li-terar modelate şi componistic modulate, le-a împrumutat forma unor „laitmotive", în a căror identificare se avântă oricine doreşte să-i reconstituie opera.

Aşa am ajuns la structurarea cărţii, potrivit subtitlului ei, într-o Temă şi într-un şir de Variaţiuni.

Prima parte, circumscriind „tema" artistică dată, păstrează esenţialul volumului meu timpuriu, totuşi cu suficient de multe retuşuri. întâi, traducerile de acolo, efectuate pe vremuri de mine, le-am înlocuit, în majoritatea cazurilor, cu tălmăcirile ulterior intrate în circuit. Apoi, în cadrul restilizării întregului text, am evitat stângăciile de odinioară, enunţurile naive sau prea univoce. în fine, am îmbogăţit latura informativă, fără a altera specificul expunerii libere. în final, cele trei romane tratate pe larg, Muntele vrăjit (3), losif şi fraţii săi (4), Doctor Faustus (5), sunt încadrate de povestirile Tonio Kroger (1), Moartea la Veneţia (2), Cea înşelată (6), cu suplimentare elemente ale „temei", intonate totuşi în surdină.

Partea a doua, de „variaţiuni", a suferit, faţă de prefeţe/postfaţă, importante modificări, dar mai ales substanţiale adaosuri. Segmentele ei iau succesiv în discuţie: totalitatea povestirilor (A), cu o revenire mai insistentă şi detaliată la ultimele trei (B); penultimul (C) şi ultimul (D) dintre romanele „mici"; motivele goetheene din scrisori, eseuri şi romanul, tot redus ca întindere, Lotte la Weimar, consacrat lui Goethe, „cel mai iubit dintre pământenii" lui Thomas Mann (E); apoi completează tema germană cu portretizările altor autori îndrăgiţi, Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, dar şi cu argumentarea nevoii „autocriticii germane" (F); autocritică extinsă asupra

„problemei evreieşti" (G); spre a încheia cu o „codă" muzicală, recapitulativă pentru ambele părţi ale volumului (H). Atot- iubitul: imagoul patern (E) e complet nou, de asemenea Germania şi germanii (F), pentru care nu am folosit prefaţa la volumul de eseuri cu acelaşi titlu. Germania şi evreii (G) a îmbogăţit amintita mai înainte postfaţă. Codă: adevăr şi poezie e singurul text bazat pe pe un articol de revistă, Adevăr şi poezie („Dosarele secolului", Thomas Mann, în: Arc, 4 [8] 1993). Am omis celelalte articole ale mele disparate, din reviste, de la Biografia ideilor (Secolul 20, nr. VI-VII din 1963) până la Cu Erika Mann despre Caragiale (Apostrof, nr. 6-7-8 din 1992).

„jocul" componentelor dintre părţi şi din interiorul fiecăreia reconstituie universul investigat într-un mod — nădăjduiesc — suficient de complet şi de suplu. Numeroasele scrisori, mărturisiri, conferinţe, studii, inserate în expunere, completează romanele şi povestirile pe care e centrată descrierea — cu întoarceri şi aprofundări. Chiar dacă valorifică eseul timpuriu şi studiile târzii, întregul îşi are autonomia lui, năzuind tot spre mai înainte amintita „unitate în diversitate".

Am folosit sursele germane după varii ediţii, iar pentru eseuri şi articole — volumele „Ediţiei de la Frankfurt", datorată lui Peter de Mendelssohn, cu deosebire volumele Leiden und Grofle der Meister (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1982) şi An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986).

Pentru echivalările româneşti am folosit, cu unele modificări care îmi sunau mai adecvat în contextul urmărit, pe următorii traducători: Mariana Şora (Scrisori, Bucureşti, Ed. Univers, 1974); Ion Roman (Povestiri); Ion Chinezu (Casa Bud- denbrook); Mihai Isbăşescu (Alteţă regală); Petru Manoliu (Muntele vrăjit, Istoriile lui Iacob, Tânărul losif, losif în Egipt); Petru Năvodaru (losif, hrănitorul); Al. Philippide (Lotte la Wei- mar); Comeliu Papadopol (Alesul, Mărturisirile escrocului Felix Krull); Iosefina şi Camil Baltazar (eseurile din Pătimirile şi măreţia maeştrilor, Bucureşti, Ed. Muzicală..., 1972: Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner, Goethe ca reprezentant al epocii bur-

gheze, Călătorie pe mare cu Don Quijote); Anca Rădulescu (eseul Schopenhauer, inclus ca prefaţă în volumul Arthur Schopen- hauer, Scrieri despre filozofie şi religie, Bucureşti, Ed. Humani- tas, 1995, col. „Marile cărţi mici ale gândirii universale"); Ja- nina Ianoşi (eseurile menţionate din Germania şi germanii, articolele din Despre problema evreiască).

Comparativ cu volumele mele Tolstoi şi Dostoievski, pe acesta l-am degrevat de trimiterile între paranteze (localizarea de părţi şi capitole). Situaţiile diferă în fapt. O mai mare acribie nu strica acolo, faţă de puţinii cititori cărora originalul rus le era accesibil şi în condiţia tălmăcirilor româneşti efectuate mai de mult, de obicei de câte doi, unul care efectiv traducea, altul care stiliza literar textul — situaţie care m-a obligat să retraduc multe fragmente, toate în cazul lui Tolstoi; aşadar, unde putinţa de a localiza fragmentul în cauză se impunea. Aici, pentru un scriitor german intrat mai recent în circuitul larg al lecturii autohtone, dar de cele mai multe ori prin câte un traducător stăpânind ambele limbi, cititorii pot singuri identifica, la nevoie, contextul din care am extras citatele. în această perspectivă i-am alăturat, în schimb, cuvântului, formulei, turnurii de frază (din când în când, totuşi mult mai des decât în acele volume) expresia originală, de dragul cunoscătorului limbii germane, fie spre a-i oferi încărcături semantice la origine mai bogate, fie spre a-i sugera câte un laitmotiv pe care-1 urmăream şi care involuntar a putut fi înceţoşat într-o traducere cursivă, mai degrabă literară decât literală.

Nemijlocita muncă la acest volum, plusul de documentare, rescrierea unor texte şi adăugarea altora de tot noi, stilizarea şi cizelarea, în vederea structurării imitare de ansamblu, a durat aproximativ un an, până la finele primului trimestru din 2000.

TEMĂ

JOCUL PREFACERILOR

Spre sfârşitul secolului trecut, un tânăr redactor al revistei satirice Simplicissimus din Miinchen, îndreptându-se spre Danemarca, unde urma să-şi petreacă vacanţa de vară, poposea câteva zile în oraşul său natal, Liibeck. Ocupaţia modestă, întâmplătoare şi vremelnică, de altfel, a călătorului, lăsa totuşi cu greu să se întrezărească destinul, care începea astfel, al unui mare scriitor german. E drept, cele câteva nuvele pe care le publicase nu trecuseră neobservate de confraţii lui. Renu- mele însă avea să i-1 aducă tocmai romanul la care lucra şi al cărui spirit se armoniza cu atmosfera acestor locuri. Istoria vechii cetăţi hanseatice, melancolia Mării Baltice, peste care rătăceşte veşnic neliniştita umbră a prinţului danez, trebuiau să intre în substanţa viitoarei opere. Odihna înseamnă deseori tot o formă de activitate; când instrumentele se acordează pentru concert, urechea avertizată distinge în învălmăşeala sunetelor frânturi ale viitoarei melodii. Zilele petrecute în mica localitate balneară Aalsgard, aproape de Helsingor, au fost, pentru acel redactor modest, rodnice, pregătitoare de sublime acorduri. Dar, ciudat lucru, fantezia lui abandonă, pentru moment, simfonia programată şi începu să improvizeze o sonată pe teme apropiate, aparţinând aceluiaşi univers trist şi grav, deşi năzuind spre contururi proprii. Ideea unei povestiri, Tonio Kroger, născută astfel pe neaşteptate, a fost definitivată lent, după îndelungi ezitări. Când în februarie 1903 această povestire vedea lumina tiparului în Neue Deutsche Rundschau, fostul redactor de revistă era de doi ani autorul ilustru al romanului Casa Buddenbrook.

în mai puţin de două decenii Casa Buddenbrook atingea o sută de ediţii germane. Acest roman de debut rămâne şi mai

târziu cea mai populară carte a lui Thomas Mann; autorul va păstra însă o slăbiciune deosebită pentru laconica, poetica, muzicala sa povestire. „Nu lipseşte mult ca Tonio Kroger să-mi rămână încă cea mai dragă dintre lucrările mele", va mărturisi el după cel de-al doilea război mondial. Werther prevesteşte, în unele privinţe, scrierile târzii ale lui Goethe, Divanul şi chiar partea a doua din Faust. Printr-o tainică simetrie cu universul

goethean, Tonio Kroger ocupă în opera lui Thomas Mann locul Suferinţelor tânărului Werther, cu toate că, aşa cum remarca ironic autorul lui, este puţin probabil ca vreun nou Napoleon să-l fi citit de şapte ori.

Suferinţele tânărului Kroger, ca şi istoria decăderii familiei Buddenbrook, au rădăcini autobiografice. Adolescentul Thomas îşi dedicasele primele poezii unui prieten, care şi-a găsit un sfârşit prematur în Africa, dar care a supravieţuit simbolic în povestire sub numele de Hans Hansen. Blonda Ingeborg Holm, partenera de dans a neajutoratului Tonio, existase şi ea, chiar dacă în realitate scriitorul a pierdut-o mai târziu din vedere. Cât priveşte eroul principal, fiul consulului Kroger, domnul acela înalt, gânditor, îmbrăcat cu grijă, întotdeauna cu o floare de câmp la butonieră (trăsături împrumutate de la Storm şi Turgheniev, părinţii spirituali ai textului), şi al frumoasei Consuelo, care cânta la pian şi la mandolină, şi era atât de deosebită de celelalte doamne din oraş — nu semăna oare el, Tonio, cu micul Hanno, odrasla lui Thomas şi a Ger- dei Buddenbrook, şi oare nu transpare în el, tot pe un plan simbolic, experienţa personală a lui Thomas, cel de-al doilea fiu al senatorului Thomas Johann Heinrich Mann, descendent al unei strălucite familii de patricieni din Liibeck, şi al Juliei da Silva Bruhns, născută în Brazilia, fiica unui proprietar de plantaţii originar tot din Liibeck şi a unei brazilience cu sânge portughez şi creol?!

Kroger este un nume german tradiţional, iar Tonio, un prenume cu rezonanţe meridionale, exotice pentru ţărmurile Mării Baltice. Laolaltă, ele sugerează un aliaj între Nord şi Sud, între viaţă şi artă, între banal şi rafinat. Pe atunci autorul socotea acest aliaj, care exprima chiar constituţia sufletească a personajului, ca fiind unul nefiresc, în orice caz antinomic. Li-zaveta Ivanovna îl numeşte pe Tonio „un burghez rătăcit" („ein verirrter Biirger"), iar formula este acceptată de el ca o bună caracterizare. în scrisoarea pe care Tonio i-o trimite apoi Lizavetei din Aalsgard, el comentează formula astfel: „Tatăl

meu, ştii, era un temperament nordic: meditativ, temeinic, co-rect din puritanism şi înclinat spre melancolie; mama, de o in-certă obârşie exotică, frumoasă, senzuală, naivă, lăsătoare şi

totodată pătimaşă şi de o uşurătate impulsivă. Cu singuranţă că a fost un amestec care include în sine posibilităţi extraordinare — şi pericole extraordinare. Ceea ce a ieşit din el a fost: un burghez care s-a rătăcit în artă, un boem cu dor de-acasă, cu dorul după cei şapte ani de-acasă, un artist cu conştiinţa încărcată." ([...] ein Biirger, der sich in die Kunst verirrte, ein Bohemien [...], ein Kiinstler mit schlechtem Gewissen.")

Rătăcirea burghezului în artă va deveni o temă centrală a scriitorului. „[...] am putea face din când în când muzică împreună", îi propune neglijenta Gerda von Rinnlingen (o altă Gerda) hidosului Johannes Friedemann, iar el nu supravieţuieşte întâlnirii cu frumuseţea (Micul domn Friedemann). Este o nenorocire să te fi născut „bajazzo", conchide şi persona- jul-povestitor din Paiaţa; a avut o copilărie asemănătoare cu a lui Hanno sau Tonio, şi a cunoscut aceleaşi sfâşietoare ezitări între două destine opuse: „Şedeam într-un colţ şi-i priveam pe tata şi pe mama, ca şi cum aş fi avut de ales între ei doi, şi mă întrebam cum e mai bine să-ţi petreci viaţa: în meditaţie visătoare sau în acţiune bizuită pe putere. Până la urmă, ochii mei poposeau pe chipul liniştit al mamei." De unde rezultă un artist-neartist, un diletant în existenţa cotidiană şi în creaţie, o „paiaţă".

Kloterjahn, mare comerciant de pe ţărmul Mării Baltice, îşi internează soţia bolnavă în sanatoriul „Einfried" (Tristan). Gabriele Kloterjahn, fostă Eckhof, e soră bună cu Gerda Buddenbrook. Tatăl ei, fost negustor, este mai cu seamă artist: „Deoarece se întâmplă nu rareori ca o familie cu tradiţii practice, burgheze şi aride să se mai transfigureze o dată, spre sfârşitul zilelor sale, prin artă" (asemenea neamului Buddenbrook sau Kroger). Ea însăşi cântă la pian Nocturnele lui Chopin şi motivul morţii din Tristan şi Isolda. Domnul Kloterjahn şi fiul său, Anton, sunt sănătoşi, echilibraţi, senini. Gabriele face parte dintr-o altă lume; ea cunoaşte „sărutul mortal al frumuseţii" şi se stinge. Dar măcar nu piere în vulgaritate, şi anume „din grija mea", îi comunică domnului Kloterjahn „scriitorul" Detlef Spinell, şi el un „bajazzo" înstrăinat de viaţă, care provoacă fuziunea mortală a Gabrielei cu arta. Detlef este numele personajului dintr-un alt „studiu" timpuriu, Flămânzii, o primă variantă, nudă, lineară, a povestirii Tonio

Kroger. Aceasta închide cercul, sintetizează experienţa intimă şi artistică, de până atunci, a scriitorului. Opoziţia, atât de radical formulată aici, între viaţă şi artă, între cotidian şi frumos, între practică şi năzuinţă ideală, va fi ulterior înmuiată, dar prin integrare. In stare pură, antinomia exprima, după cum va recunoaşte Thomas Mann, „boala mea de tinereţe"; „greaţa cunoaşterii" trăda influenţa lui Schopenhauer asupra tânărului scriitor.

„Şi chiar de-aş fi realizat eu, eu singur, cele nouă simfonii, Lumea ca voinţă şi reprezentare şi Judecata de apoi — tot ai avea dreptate să râzi..." — i se adresează Tonio în gând blândei In- geborg, pe care o iubeşte tainic, fără ca ei să-i pese de el. Referirea la Schopenhauer, alături de Beethoven şi Michelange- lo, e cea mai semnificativă. Acelaşi tratat, anume capitolul Despre moarte şi raportul ei cu indestructibilitatea fiinţei noastre în sine, îl tulburase şi pe Thomas Buddenbrook până într-a- tât, încât să se simtă — în timp ce soţia sa, Gerda, îl acompania la pian pe tânărul sublocotenent Rene Maria von Thro- ta — liber, descătuşat de toate îngrădirile, naturale şi artificiale, impuse de meschina sa existenţă burgheză. Pătrunderea metafizicii şi a muzicii în casa Buddenbrook prevestea moartea implacabilă a acestei onorabile familii. Muzica este suprema expresie a înstrăinării de viaţa practică, artă în care metafizica găseşte un teren larg de manifestări. Introdus de către organistul Edmund Pfiihl în universul primejdios al sunetelor, micul şi visătorul vlăstar al patricienilor Buddenbrook, Johann, alintat Hanno, se apropie treptat de limitele iresponsabilităţii. Degeaba îl sfătuieşte unchiul Christian, şi el „bohemien" tipic, să nu-şi uite treburile serioase de dragul artei: o seară în compania beethoveanianului Fidelio echivalează pentru Hanno cu viaţa... şi moartea. Capitolul aproape de sfârşitul romanului, închinat unei zile din viaţa micului şcolar, capitol de tinereţe pe care bătrânul scriitor celebru îl va selecta, la cerere, pentru antologia The World's Best (1947), descrie, potrivit comentariului alcătuit de autor cu acel târziu prilej, tocmai această „evadare în muzică, una care devine curând o evadare în moarte, şi nu e de fapt decât o prefi- gurare a celei din urmă". Insuportabila atmosferă a şcolii hanseate, organizată după model prusac, şi tentativa de eli-

berare a elevului prin improvizaţii muzicale, constituie acordul ultim şi întrucâtva cheia întregului roman, „în care elementul burghez se dizolvă în muzică" („worin das Biirgerli-

che in Musik sich auflost"), iar această „dizolvare" („Auflosung") eliberatoare ia chipul unei irepresibile agonii, care conjugă influenţa exercitată de Schopenhauer şi Nietz- sche asupra tânărului scriitor cu aceea a lui Wagner. „Ia creaţia cea mai minunată a celui mai tipic şi de aceea a celui mai plin de forţă artist, ia o operă morbidă şi echivocă precum Tristan şi Isolda, şi observă ce efect exercită această operă asupra unui om tânăr, sănătos, cu o sensibilitate de intensitate normală." Tonio rezumă astfel, într-o singură frază, şi subiectul povestirii Tristan, schiţând totodată o temă nesecată a lui Thomas Mann: muzica, muzica romantică, muzica wagneriană. De la Casa Buddenbrook la Doctor Faustus a fost vorba despre „soarta muzicii drept paradigmă a crizei artistice înseşi, a crizei culturii în general", va preciza el în acelaşi comentariu din 1947. Dar o scrisoare a sa încă din 1919 a alăturat aceste elemente: târziu, ultim, sufletesc, muzical, romantic — şi ne ajută astfel să descifrăm complicatul său sistem de asociaţii artistice, conturat de-acum în Tonio Kroger.

Artistul îi apare lui Tonio asemenea „unui principe care păşeşte în civil în mijlocul unei mulţimi de oameni din popor". Un asemenea principe este Klaus Heinrich, din Alteţă regală, care râvneşte la „prinţesa" Imma Spoelmann, fiica unui bogătaş american de origine germană. Thomas Mann însuşi, în timp ce lucra la cel de-al doilea roman, îi scria logodnicei sale, Katja Pringsheim, la mijlocul lui septembrie 1904: „Ştii de ce ne potrivim atât de bine amândoi? Fiindcă nu aparţii nici burgheziei, nici nobilimii (Junkertum); fiindcă, în felul dumitale, eşti ceva extraordinar, fiindcă eşti o prinţesă — în sensul în care înţeleg eu cuvântul. Iar eu care am văzut în mine întotdeauna un soi de prinţ — aici poţi să râzi, dar trebuie să înţelegi! — am găsit în dumneata, cu toată certitudinea, mireasa şi tovarăşa de viaţă care-mi era predestinată..." Elementul autobiografic se transformă în element artistic, dar şi invers: cu puţin timp înainte, Thomas Mann definise arta ca un mod de a trăi simbolic, asemenea unui principe, subliniind înrudirea, sub acest raport,

dintre Tonio Kroger şi Alteţă regală — iar apoi s-a identificat cu propriul său erou. Suprapunerile nu sunt, desigur, nici rigide, nici veşnice. Tema artistului înstrăinat de mediul său, „vinovat" faţă de părinţii săi, burghezi conservatori, va deveni peste câteva decenii pentru Thomas Mann altceva: „pantofi scâlciaţi". Depăşind viziunea aristocratic-romantică de la răscrucea celor două secole, el nu

se va mai putea recunoaşte întru totul în adresantul „Herr Tonio Kroger"...

De altfel, soluţiile elitare preconizate de tânărul Thomas Mann cu privire la artă şi artist sunt chiar de la început impregnate de ironia sa caracteristică. Tonio îi admira pe cei mândri şi reci, care se aventurează pe cărările frumuseţii demonice şi-l dispreţuiesc pe „om", îi admira dar nu-i invidia. „Dar dragostea mea cea mai profundă şi cea mai tăinuită o nutresc pentru cei blonzi şi cu ochii albaştri inocenţi, pentru cei ce duc o viaţă senină, pentru cei fericiţi, amabili şi obişnuiţi." El admiră ostentativ traiul simplu, banal, în contrast cu arta, uneori până la negarea ei. în limitele antitezei scho- penhaueriene, elevul se distanţa de învăţător, transforma scrieri îndreptate împotriva vieţii în pledoarii pentru viaţă...

Distanţarea ironică de rafinamentul estetic, pe care o întâlnim în Tonio Kroger, caracterizează multe dintre lucrările sale de până atunci şi de mai târziu. „Gladius Dei super terram [...]: Cito et velociter!" („Sabia Domnului să vină asupra pământului [...]: degrabă şi repede!"), exclamă ascetul Hieronymus, parafrazându-1 pe Savonarola şi blestemând astfel oraşul scufundat în beţia frumuseţii amorale. „Arta înfloreşte, arta e stăpână, arta îşi întinde peste oraş sceptrul înfăşurat în trandafiri şi zâmbeşte. Domină o participare generală, plină de respect, la prosperitatea artei, o exercitare a acesteia şi o propagandă generală, sârguincioasă, plină de dăruire în slujba ei, un cult sincer al liniei, al podoabei, al formei, al simţurilor, al frumuseţii... Oraşul Miinchen strălucea." (Gladius Dei) Peste doi ani Miinchenul se va metamorfoza în Florenţa lui Loren- zo de Medici, iar Hieronymus, în castul şi necruţătorul Giro- lamo Savonarola (Fiorenza). In singura dramă a lui Thomas Mann, de fapt tot epică, principiul estetic şi cel etic se înfruntă cu

îndârjire, în ipostaze radicale, asumate unilateral. Voit extremă este şi antinomia lor de principiu, autorul găseşte însă din nou, în limitele opoziţiei, judecăţi parcă mai aspre pentru estetismul pur din Florenţa dinastiei Medici.

Odiosul „cavaliere" Cipolla din Mario şi vrăjitorul este şi el un „artist" — calificativul revine deseori în cursul povestirii. Conflictul din Torre di Venere între neobişnuitul scamator Cipolla şi obişnuitul Mario este o nouă ipostază a alternativei morală sau artă, chiar dacă o artă degradată în vrăjitorie, arta de a înşela şi perverti. Victoria sănătăţii morale, investită în omul de bun-simţ care e Mario, nu poate să nu-i fie scriitoru

lui pe plac. După împuşcarea vrăjitorului-ucigaş de către Ma- rio, el conchide: „Un sfârşit înfricoşător, un sfârşit cât se poate de funest. Şi totuşi, un sfârşit eliberator — n-am putut şi nu pot să nu-1 resimt ca atare."

Arta de a ucide! în 1938 Thomas Mann publică un articol cu titlu sarcastic Fratele Hitler (Bruder Hitler). Schimonosirea valorilor cuprinsese viaţa europeană, fascismul degradase toate idealurile. Mai rămăsese să arate ce înseamnă „pervertirea omului mare" („die Verhunzung des grofien Mannes"); iar pentru împlinirea demonstraţiei a apărut Hitler, grotescă parodie a personalităţii istorice şi grotescă parodie a artistului. Un „frate", exclamă amar Thomas Mann, un confrate josnic, o „rudă" care te face să roşeşti, jalnică şi elucubrantă manifestare a talentului, ultima treaptă pe calea degradării geniului în nebunie. Şi, după ce se autocitează din Fiorenza şi Moartea la Veneţia, adaugă: „îmi place să cred, mai mult, sunt sigur, că vremea ce vine va dispreţui arta spiritual necontrolată, arta ca magie neagră (Kunst al schwarze Magie), ca produs al instinctelor descreierate şi iresponsabile, în aceeaşi măsură în care o admiră epocile bolnăvicioase sub raport uman, ca cele pe care le trăim noi. Arta nu este, desigur, numai lumină şi spirit, dar nici o născocire sumbră, un avorton al infernului teluric, nu e doar «viaţă»." Drept care, arta viitorului va trebui să fie o „vrajă" („Zauber") mai luminoasă, „o mediere între spirit şi viaţă", însăşi medierea fiind spirit.

Măreţia şi decăderea artistului, umanitatea şi inumanita- tea artei — cu tema antagonic postulată în Tonio Kroger intră în

rezonanţă întreaga operă a lui Thomas Mann. în decursul timpului se modifică aspectele ei concrete, sau este îmbogăţită cu noi, adesea cu totul noi, elemente, dar unghiul de vedere, sfera investigată rămâne, în esenţă, aceeaşi. înaintarea are loc pe o spirală, pe un urcuş cu permanente reveniri, până la minuscule detalii. „Da, Tonio, Hans şi Inge sunt în sfârşit uniţi în groapa cu flăcări", notează scriitorul în 1941, referindu-se la Shridaman, Nanda şi Sita, eroii povestirii sale indiene, Capetele schimbate. Dar există şi coincidenţe mult mai importante, în straturile adânci ale viziunii estetice. în timp ce-şi vizitează oraşul de baştină, Tonio este confundat cu un escroc urmărit de poliţia miincheneză. I-ar fi uşor să-l lămurească pe domnul Seehaase că „nu este un escroc (Hochsta- pler), un ţigan corturar din naştere" (unul dintre laitmotivele „mici" ale povestirii), ci fiul consulului Kroger; dar n-are

chef să-şi dezvăluie identitatea pentru că, în adâncul sufletului, el le dă dreptate acestor oameni ai ordinii publice, găsind semnificativă întâmplarea. „Mă aflu între două lumi, în nici una dintre ele nu sunt acasă şi de aceea îmi vine întrucâtva greu. Voi, artiştii, mă numiţi un burghez (Biirger), iar burghezii sunt tentaţi să mă aresteze... nu ştiu care din cele două părţi mă jigneşte mai mult." Burghezul, „der Biirger", este ispitit să-l asimileze pe artist escrocului, unui „Hochstapler". Nu prevesteşte oare amintita întâmplare d intr-un text timpuriu un roman târziu al lui Thomas Marin, în a doua sa variantă ultimul dintre romanele sale, Mărturisirile escrocului Feiix Krull (Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull)? Pictorul naş Schimmelpreester îl instruieşte pe Felix, în copilărie, dându-i din istoria antică pilde care să-i deschidă ochii asupra istoriei contemporane: „«Phidias», spunea el, «numit şi Pheidias, era un om cu un talent mai mult decât mijlociu, ceea ce reiese deja din faptul că a fost urmărit pentru furt şi băgat în închisoarea din Atena [...] »." Şi el termină astfel povestea menită să exemplifice legătura artei cu hoţia: „Un amestec bizar. Dar aşa sunt oamenii. Doresc desigur talentul, care, în sine, este o ciudăţenie. Dar ciudăţeniile care sunt legate de el — şi poate legate în mod necesar — nu le doresc în nici un caz şi refuză să le acorde vreo înţelegere." Felix Krull se dovedeşte un elev

remarcabil. Fiind talentat, devine escroc! înrudirea acestor atribute îi apare scriitorului ca posibilă încă de la începuturile dezvoltării umanităţii; şi el o va sugera prin luminoasa figură a unui personaj biblic, Iosif, calificat de autor ca „un escroc mitic". Biirgeri onorabili de mult mai târziu au transformat această posibilitate jucăuşă într-o realitate pregnantă, în câte un caz atât de tiranică, încât escrocheria ajunge să reprezinte pentru Felix Krull singurul mod de afirmare a talentului său artistic. Tonio Kroger, artist, încă nu şi escroc, era la un moment dat să fie arestat datorită unei neînţelegeri, între el şi Felix Krull, care în cel de-al doilea volum al romanului, nemairealizat, urma să fie arestat cu adevărat, distanţa poate fi parcursă uşor. Să nu uităm că fraţii spirituali ai lui Tonio din aceeaşi perioadă, Detlef Spinell şi cealaltă „paiaţă", sunt şi ei pe cale de a ajunge escroci în artă. Criza culturii este tema pe care autorul o postulează, deocamdată, într-o manieră „poetizată", încetoşată de o melancolie care, cu timpul, va fi înlocuită de viziuni aspre, faustice şi mefistofelice, tragice şi groteşti.

Tonio Kroger este germenele întregii opere. Şi Hans Castorp este un Biirger rătăcit în imperiul artei, frumuseţii, genialităţii, un „joii bourgeois â la petite tache humide", cum îl numeşte Clavdia Chauchat, transplantat dintr-o lume familiară plată într-alta periculoasă şi înălţătoare, revendicat de amândouă şi astfel călit pentru viaţă în imperiul morţii (Muntele vrăjit). Şapte ani durează marele examen pe care-1 dă Hans în tenebrele muntelui magic — dar şaptesprezece ani va trebui să se purifice de păcate legendarul Gregorius pentru a deveni papă (Alesul). întortocheat va fi şi drumul lui Iosif, adolescentul care sub razele ademenitoare ale lunii se pleacă fermecat asupra propriei sale frumuseţi oglindite în simbolica fântână; iar înainte de a fi un sculptor al umanităţii, „hrănitorul" poporului său, va trebui să reziste multor ispite şi încercări (lo- sif şi fraţii săi). Hanno Buddenbrook, Klaus Heinrich, Hans Castorp, Iosif, Gregorius, Felix Krull sunt cu toţii artişti, în diferite ipostaze, în diferite momente istorice, protagonişti ai aceluiaşi mare colocviu, care se poartă în termeni proprii numai în două dintre romane, în Lotte la V/eimar şi în Doctor Fa- ustus, centrate pe două ilustre personalităţi, una reală, alta inventată (dar oare în artă nu se

şterg graniţele dintre invenţie şi realitate?!), artişti prin meserie şi destin: Goethe şi Adrian Leverkiihn.

în timpul unui concediu la Aalsgard, Thomas Mann l-a citit pe Goncearov. Această lectură, ca şi influenţa vizibilă a lui Turgheniev („doux geant", cum l-au numit prietenii parizieni) asupra povestirii, la care se adaugă pasiunea din adolescenţă pentru Tolstoi, l-au îndemnat pe autor să ofere Liza- vetei Ivanovna rolul de entuziastă cititoare şi apărătoare a literaturii ruse. „Cum adică: Efectul purificator şi sfânt al literaturii, nimicirea pasiunilor prin cunoaştere şi cuvânt, literatura ca o cale spre înţelegere, spre iertare şi iubire, puterea mântuitoare a cuvântului, spiritul literar ca fenomenul cel mai nobil al spiritului uman în genere, literatul ca om desăvârşit, ca sfânt — a vedea lucrurile în acest fel nu înseamnă a le vedea destul de exact?" Lizaveta îi opune lui Tonio o concepţie înalt etică cu privire la rostul artei şi al artistului. Această viziune corespunde însă monumentalei figuri a lui Goethe din Lotte la Weimar. în eseurile sale, Thomas Mann l-a înfăţişat întotdeauna pe Goethe (împreună cu Tolstoi) ca pe cea mai nobilă incarnare a spiritului literar şi a spiritului uman în genere. „Literatul ca om desăvârşit, ca sfânt" („der

Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger") — oare nu aceasta este revelaţia pe care o avem asistând la discuţiile doamnei consilier aulic Charlotte Kestner cu Mager, chelnerul hotelului „La Elefant", cu Miss Rose Cuzzle, cu doctorul Friedrich Wilhelm Riemer, secretarul Excelenţei-Sale domnului consilier intim, cu domnişoara Adele Schopenhauer, sora filosofului, cu domnul consilier cameral August von Goethe, şi mai ales citind ultimele capitole ale romanului, despre o zi de lucru a lui Goethe, despre masa dată în cinstea Charlottei, sau parcurgând momentul culminant ultim al cărţii, discuţia dintre maestru şi eroina lui?! Literatul ca om desăvârşit este chiar formula geniului, care a îmbrăţişat cu privirea lui pătrunzătoare „unitatea lumii". Desigur, Thomas Mann este departe de a interpreta melodiile pe o singură strună. Nobilul Iosif fusese şi el conceput ca o personalitate contradictorie — iar olimpianul poet german cu atât mai mult. Senin ca un zeu şi tulbure în acelaşi timp din pricina atâtor aluviuni pe care ochiul interpretului subtil

le distinge în oglinda clară a vieţii, mai înţelegător decât poate fi un om şi insensibil până la cruzime, moral şi amoral totodată, el ne apare, în ciuda indiferenţei şale suverane faţă de oameni şi împreună cu această indiferenţă: cel mai mare umanist german! Tonio Kroger fusese doar şi el umanist, chiar dacă unul ciuntit. Oamenii din preajma lui Goethe încearcă un extraordinar sentiment de satisfacţie, dar şi un sentiment contrar, de nelinişte, de apăsare, de frică. Umanistul-tiran, paradoxală îmbinare, pe care romancierul o construieşte magistral. „Compatrioţii lui Confu- cius doar au bine întipărită în conştiinţă zicala că «un om mare e o nenorocire publică»", spune Goethe în ale sale „Cuvântări la masă". Toţi râd, numai Charlotte, îngrozită, le dă chinezilor dreptate. După care, ultimul dialog dintre Goethe şi Charlotte (construit în mod voit la intersecţia dintre poezie şi adevăr, dialog pe care îl suspectăm a fi de fapt un monolog interior) risipeşte misterul, explică inexplicabilul, lămureşte „vinovăţia fără vină" de care e împovărat geniul, omul desăvârşit care reprezintă o mare nenorocire. Charlotte îi reproşează poetului jertfele aduse măreţiei sale; şi are dreptate. Dar câtă dreptate are acuzatul în pledoaria sa, decantând diso-nanţele într-o superioară armonie. „Tu zici că eu sunt flacăra către care fluturele se năpusteşte dornic, foarte bine, dar sunt totodată şi lumânarea care în prefacerile şi în schimbarea lu-crurilor se consumă arzând şi îşi jertfeşte trupul, pentru ca lu

mina să se răspândească, şi sunt şi fluturele ameţit care crede în flacără — imaginea oricărei jertfe a vieţii şi a trupului în scopul transformării spirituale. Draga mea de odinioară cu suflet de copil, jertfa sunt eu în primul rând — şi sunt totodată cel care aduce jertfa. Odinioară am ars pentru tine şi ard şi-acum ca spirit şi lumină. Află că metamorfoza e tot ce-i mai adânc şi mai scump în prietenul tău

Pe un adevărat artist, afirmase Tonio Kroger, îl poţi descoperi oricând printre oameni: el este predestinat şi blestemat să fie artist! Acesta e şi argumentul suprem al lui Goethe — iar cuvintele sale le-ar putea invoca la marele proces ce i se va in-tenta şi damnatul Adrian Leverkiihn. Poetul şi compozitorul sunt antipozi şi totuşi rude, veşnic străini şi înfrăţiţi pe veci. „Ca să fii în stare şi în genere tentat să te joci, să te joci cu materialul,

pentru a-1 configura eficient şi cu gust, trebuie să fii ceva exterior omenescului şi chiar neomenesc, trebuie să te afli faţă de omenesc într-un raport straniu de îndepărtat şi indiferent. însuşi talentul de a obţine stil, formă şi expresie presupune această relaţie rece şi selectivă faţă de omenesc, ba chiar o anumită sărăcire şi secătuire din punct de vedere omenesc." Nu Goethe rosteşte aceste cuvinte, deşi le-ar putea rosti; nu le spune nici Adrian Leverkiihn, artistul rece şi impersonal, deşi ele i se potrivesc pe de-a întregul. Le enunţă acelaşi Tonio Kroger, situat la marea răscruce a culturii germane, unde s-au întâlnit clasicul Goethe şi romanticul Nietzsche, vechiul şi modemul doctor Faust. Pierderea sentimentului viu, scufundarea în abisul indiferenţei, pactul diabolic care răpeşte artistului atributele umanismului — tragedia lui Adrian Leverkiihn desăvârşeşte după patru decenii drama lui Tonio Kroger.

Numind metamorfoza — „joc al prefacerilor" — marea speranţă şi adânca dorinţă a fiinţei sale, Goethe i-a vorbit apoi Charlottei astfel: „Asta înseamnă unitate, iubito, continua tre-cere din una în alta, autoschimbare, transformarea lucrurilor, unitate este şi felul cum viaţa ia când o înfăţişare materială, când una morală, şi cum trecutul se transformă în prezent, acesta se răsfrânge în trecut sau prefigurează viitorul, de care şi trecutul, şi prezentul sunt spiritualiceşte pline. Postsimţire, presimţire — simţirea e totul. Să deschidem larg ochii şi să îmbrăţişăm cu privirea unitatea lumii — să-i deschidem larg, cu seninătate şi cu pricepere."

Ideea lui Gpethe îi aparţine lui Thomas Mann: îi exprimă fiinţa şi arta.

2

ARTISTUL ŞI VRĂJITORUL

Prozatorul sobru nu a rezistat întotdeauna ispitei de a da curs liber pornirilor sale poetice; şi versul ascuns în subtext a irupt la suprafaţă. Astfel a luat naştere, după furtunile primului război mondial, ca o oază a liniştii, „idila" în hexametri clasici Cântec despre copilaş (1919). Părintele nutrea sentimente tandre faţă de copiii săi, veniţi pe lume într-o ordine semnificativă pentru cel ce se simţise întotdeauna atras de claritatea matematică şi simetriile muzicale: fată-băiat, băiat-fată, fată-băiat... Eclogele sale el le închină Elisabethei, ultimei dintre fiice, deosebit de apropiată inimii lui, cea care va deveni, peste câţiva ani, copila-

eroină a povestirii Dezordine şi suferinţă timpurie (1925). Bucuriile paternităţii sunt deocamdată cântate în tonuri dulci, pastelate, bucolice. Nimic grav în acest modem (şi modest) Hermann şi Dorothea — şi totuşi scriitorul, chinuit de gravele probleme ale timpului, nu le poate cu totul eluda nici cu acest prilej. Legătura prozei cu poezia, transfuzia dintre viaţa personală şi creaţia artistică, moştenirea lui Schopenhauer şi Nietzsche, urmele războiului, viitorul Germaniei — abat necontenit meditaţiile fericitului tată spre asemenea subiecte. Cântul Vom Morgenlande, tradus Din Ţara lui Soare-Răsare, constituie un exemplu concludent. Aplecat în clipele de tihnă asupra leagănului, privirea părintelui fericit desluşeşte în trăsăturile noului născut simbioza locurilor de baştină şi a fantasticelor depărtări, unirea Apusului cu Răsăritul, iar în această contopire fiziologică vede un semn al permanent doritei întâlniri spirituale: „Dublă e patria ta, Nordul german şi Sudul exotic, / Precum oraşul natal chip îndoit îmi arată: / Goticul port cenuşiu la Baltica, dar şi o minune / Din Răsăritul vrăjit cu-arcade maure-n lagună — / Le-am moşte

nit de copil, le ştiam preabine şi totuşi / Ca dintr-un basm îmi păreau, ivite din vise-avântate." Şi, în timp ce evocă impunătoarele clădiri de pe Canal Grande, Palatul Dogilor cu galeria lui joasă, catedrala San Marco, influenţele bizantine şi musulmane, iar apoi Egiptul şi Orientul, spiritul îndepărtatului Soare-Răsare, dar şi pe cel apropiat lui, din „acel op" „despre voinţă" şi „despre reprezentare", poetul exclamă: „Nici nu se poate nega că există relaţii ascunse / Intre oraşele-port şi ve- chile-oraşe-republici, / între oraşu-mi natal şi visul din Est, ca din basme!"

Autorul îşi va reaminti aceste versuri din 1919 în cuvântul său programatic adresat în 1926 cetăţenilor oraşului natal. Thomas Mann împlinea cincizeci de ani, şi din înălţimea faimei dobândite mărturisea un ataşament smerit faţă de străvechea, libera, mândra cetate a Hansei, o dragoste care răzbătuse de atâtea ori şi prin ironia sa caustică. Aspectul individual comunică tainic cu valorile naţionale şi universale. Sub acest raport — preciza vorbitorul — nu numai Casa Bud- denbrook, dar şi cărţile ce i-au urmat, întreaga sa activitate artistică, nu trebuie considerate ca simple căutări estetice ale unei virtuozităţi

boeme, dezrădăcinate, ci ca o anume formă de viaţă, definită de chiar titlul cuvântării — Liibeck ca formă de viaţă spirituală. E vorba de cultura vechilor oraşe comerciale, de spiritul cetăţenesc, etic, umanist al severului Burg părintesc — de unde şi deosebirea, esenţială pentru scriitor şi greu traductibilă, dintre „biirgerlich" şi „bourgeois". Thomas Mann se recunoaşte „burghez" numai în prima accepţiune a cuvântului, pe cea de-a doua repudiind-o hotărât. El este un „Burger" în spiritul umanismului goethean. Descendent al patricienilor din Liibeck, care au cutreierat marea până în răsăritul îndepărtat, el poate uşor topi într-o singură imagine cetatea sa nordică şi oraşul incandescent din miazăzi. Adânc tributar ca artist — fireşte, într-un sens larg şi mijlocit — sferei autobiografice, scriitorul a evocat dintr-o nevoie sufletească intimă Florenţa patriciană a lui Lorenzo de Medici, dovadă un singur detaliu al dramei sale Fiorenza: de la mănăstirea din Liibeck îşi procurase mecenatul şi tiranul florentin o rară ediţie din Plinius. „Veneţia şi Liibeckul: unii dintre dumneavoastră îşi mai amintesc că am scris o nuvelă, Moartea la Veneţia, în care mă arăt a fi oarecum acasă în acest oraş, legat în mod seducător de moarte, oraşul romantic par excellence — şi întrebuinţez cuvântul «acasă» în sen

sul său cel mai propriu şi deplin: anume în sensul unui alt poem, idilic, în hexametri

Florenţa lui Lorenzo, Torre di Venere a lui Mario, Lisabona aventurilor lui Krull, - Palestrina fatală lui Leverkiihn, Roma încoronării lui Gregorius, Italia lui Settembrini, Iudeea şi Egiptul lui Iosif — întregul Sud, luxuriant şi ademenitor, îşi găseşte un simbol cuprinzător în Veneţia lui Aschenbach. Romancierul şi-a început una din fermecătoarele sale călătorii pe Mediterană, la bordul vasului „General San Martin", după un itinerar care începea la Veneţia („oraşul îndrăgit") şi continua prin Egipt, Constantinopol, Atena, Messina, Neapole, Alger, Malaga, Barcelona, până înapoi la Genova. Monologul amar despre deşertăciunea vieţii şi morţii, din Dezamăgire, textul său timpuriu inclus în prima culegere de povestiri, Micul domn Friedemann, îl ascultăm la Veneţia, iar destăinuirile despre darnica şi risipitoarea Poezie, făcute de Goethe fiului său în Lotte la Weimar, sunt tot prilejuri de a evoca oraşul lagunelor,

unde „arta înflorea ca o lalea". Nicăieri însă oraşul miraculos, oraşul cu un farmec la fel de periculos ca şi cel al „Muntelui vrăjit", nu e încărcat cu atâtea sensuri estetice precum în Moartea la Veneţia — continuare şi reluare îmbogăţită a lui Tonio Kroger.

în primăvara anului 1911 Thomas Mann pleacă să se odihnească la Lido, şi un potop de impresii noi îl conving să întrerupă povestirea (în prima versiune) despre escrocheriile lui Felix Krull. La început el intenţionează să scrie o uşoară „improvizaţie", ca repaos intelectual. Tema ascundea însă comori, a căror explorare cerea timp şi concentrare. Micul interludiu plănuit pentru revista Simplicissimus avea să devină cunoscutul „petit roman" sau „long short story", de maximă acuitate intelectuală, într-o tonalitate gravă. Autorul foloseşte din nou în fabulaţie întâmplări trăite, personaje întâlnite de el: drumeţul de la cimitirul miinchenez, călătoria cu vaporul sumbru din Pola, bătrânul hidos, gondolierul, Tadzio şi familia sa, funcţionarul de la biroul de voiaj, cântăreţul ambulant sunt fapte şi persoane reale; dar, integrate într-o ţesătură ideală, ele capătă sensuri „magice", dezvăluie semnificaţii pe care iniţial nu le cuprinSeseră.

Subiectul povestirii este uşor de rezumat: „scriitorul" Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, pleacă din Miinchen, spre a se recrea, la Veneţia, unde moare de holeră. Acest cadru exterior dobândeşte impresionante dimensiuni

lăuntrice, se transformă treptat în istoria simbolică a tentaţiilor şi aventurilor pe care le încearcă intelectualul modem, devine povestea crizei germane şi europene. Pe Thomas Mann îl fascinase de la începutul activităţii sale literare declinul lumii hanseate din care provenea, destrămarea tradiţionalului univers „biirgerlich", istoria dez-burghezirii, „die Geschichte der Entburgerlichung". Majoritatea scrierilor sale timpurii sunt variaţii pe această temă, a pierderii virtuţilor de odinioară, a sfârşitului unei civilizaţii, a morţii iminente. „Scriu doar tot timpul istorii ale decăderii", va mărturisi el aproape de capătul drumului. Subtitlul primului roman, Declinul unei familii, introduce laitmotivul morţii, pe care-1 reiau Antoinette şi bătrânul Johann Buddenbrook, Lebrecht şi madame Kroger,

consulul Johann Buddenbrook, unchiul Gotthold, senatorul James Mollendorpf, Elisabeth Buddenbrook, Ralf von Maibo- om, Thomas Buddenbrook, văduva lui Gotthold, Peter Dollmanm şi Justus Kroger, Hanno Buddenbrook. Capitolul din Schopenhauer despre indestructibilitatea morţii cu fiinţa noastră îl zdruncinase sufleteşte pe Thomas Buddenbrook, iar micul Hanno se familiarizase de timpuriu cu mirosul străin şi totuşi atât de apropiat al rămăşiţelor pământeşti, pe care nici valurile de miresme ale florilor nu izbuteau să-l alunge. Laitmotivul morţilor înlănţuite trezeşte variate asociaţii, care vor trece în avanscena scrierilor ulterioare: asocierea morţii cu rafinamentul estetic, cu muzica şi cu marea...

Moartea are în prima etapă a creaţiei lui Thomas Mann atribute şi efecte contrare: ea respinge şi atrage deopotrivă, înjoseşte şi înalţă. Scriitorul asimilează estetica contradictorie a romantismului german, lucidă şi tenebroasă în acelaşi timp, critică şi decadentă. El însuşi consideră moartea în unele privinţe favorabilă artei, de unde şi opoziţia dintre etica vieţii şi estetica morţii. Dubla şi unica temă din Moartea la Veneţia, „voluptatea pieirii" conexată „tragediei creaţiei", e comună şi altor scrieri: arta şi moartea simt complementare în sfârşitul micului domn Friedemann, în grotesca soartă a avocatului Jacoby (Luischen), în autodestrămarea voluptuoa- să a lui Albrecht van der Qualen (Dulapul de haine), în boala Gabrielei Eckhof-Kloterjahn, în zbuciumul lui Tonio Kroger, în rafinamentul prematur al lui Bibi Saccellaphylaccas (Copi- lul-minune).

în această imagine a morţii îşi dau întâlnire determinismul istoric şi indeterminismul metafizic, demistificarea ironică a

etosului german şi atitudinea înţelegător compătimitoare, certitudinea etică şi relativismul moral. Expresia programatică a acestei poziţii este tocmai povestirea care asimilează „moartea" în chiar titlul ei, şi anume sub formă articulată, Der Tod in Venedig. Ea sintetizează o îndelungată experienţă artistică fascinată de estetica romantismului, asemenea unui reflex complementar şi dinainte rezumativ la Muntele vrăjit, precum Tonio Kroger în raport cu, dar imediat după, Casa Bud- denbrook. Obligat de nazism şi de cel de-al doilea război mon- dial la noi bilanţuri, maestrul va „reveni" tocmai la această temă

în Doctor Faustus, al cărui subtitlu va conţine un alt termen simbolic — „german" —, înrudit intim cu acela de pe frontiscipiul povestirii veneţiene.

„Aici [în Moartea la Veneţia] s-au corelat multe spre a forma, în sensul propriu al cuvântului, un cristal, o imagine care, jucându-se în lumina faţetelor sale, suspendată într-o reţea complexă de relaţii, putea, desigur, să îndemne la visare privirea aceluia care veghea asupra devenirii sale. îmi place acest cuvânt: relaţie (Beziehung). Pentru mine el corespunde cu totul noţiunii de însemnătate (des Bedeutenden), oricât de relativă ar putea fi interpretarea acesteia." (Din Lebensabriss, fragmentara Autobiografie din 1930.) Ar fi multe de spus despre „relaţiile" acestui poem al morţii. El a fost iniţial inspirat de dragostea septuagenarului Goethe pentru o tânără fată. Scriitorul putea afirma mai târziu — scoţând în evidenţă înrudirea povestirii cu romanul Lotte la Weimar — că la patruzeci de ani şi-a evocat numai indirect învăţătorul, iar la şaizeci s-a încumetat să-l înfăţişeze direct. De altfel, în timp ce scria Moartea la Veneţia, el a citit de cinci ori Afinităţile elective, pentru a realiza un echilibru indispensabil între senzualitate şi moralitate. Dar dacă personalitatea lui Goethe fusese sublimată în povestire, o influenţă mai mare exercita asupra sa tocmai antipodul lui Goethe, un alt însoţitor permanent al lui Thomas Mann. Nu întâmplător aminteşte el, în legătură cu scrierea sa, de un capitol consacrat Veneţiei din monografia lui Emst Bertram despre Nietzsche. în imaginea lui Gustav Aschenbach şi a oraşului damnat recunoaştem motivele „romantismului muribund", de la sfera faustian-diireriană până la filosofia lui Schopenhauer şi Nietzsche sau muzica lui Wagner. In anul elaborării, Thomas Mann mărturisea că, puşi în faţa alternativei „Goethe sau Nietzsche", germanii l-ar alege, se teme, pe cel din urmă. Continuând antiteza, înseamnă

că ei ar opta pentru romantism şi muzică, în dauna clasicismului şi a plasticii. „Muzica — ultimul şi cel mai modem lucru" este permanent corelată de Thomas Mann cu romantismul şi cu moartea. Oare nu de aceea împrumută el figurii lui Gustav Aschenbach trăsăturile compozitorului romantic Gustav Mahler; şi nu de aceea îmbibă el stilul, atmosfera şi arhitectonica

textului de specifica „muzicalitate", pregnantă încă în Tonio Kroger?! Veneţia reprezintă pentru autor „un oraş cu semnificaţie ambiguă", cu „o vrajă muzicală ambiguă", care nu cere o proză sobră, ci „un fluviu muzical".

Prin întreaga sa operă, Thomas Mann descurajează eforturile de clasificare. Teoreticienii opun de obicei proza, care face casă bună cu epicul şi cu picturalul, triadei poezie-li- rism-muzicalitate. Pentru scriitorul nostru această opoziţie nu există. Autor obiectiv, „calm", îndrăgostit de stihia homerică, nemărginită ca marea sau timpul, el îndrăgeşte totodată fiorul liric, subiectiv, reflexul poetic al vieţii. Aţi scris un roman corect, nu un poem în proză; proza dumneavoastră are numai o desfăşurare logică, nu şi muzicală; poeticul este întotdeauna supremul criteriu; mă încântă „muzica spirituală" a scrisului dumneavoastră — iată reproşuri şi laude spicuite din scrisorile sale. „Sunt doar un liric (în esenţă)." De aceea respinge opoziţia dintre intelectual şi emoţional, epic şi liric, plastic şi muzical, în comentarea propriilor sale cărţi. Casa Buddenbrook conţine „mult Wagner", Alteţă regală are „o structură poetică", Fiorenza este mai degrabă poem decât dramă (asistând la reprezentarea ei, este nemulţumit mai ales de absenţa lirismului din interpretarea actorilor). Proza, domeniul literar prin definiţie plastic, e saturată la Thomas Mann de valori expresive, scriitorul preocupându-se mai puţin de „reproducere", „zugrăvire", „înfăţişare", decât de atmosferă, de fluidul sentimentelor şi „dialectica muzicală". Predilecţia pentru expresivitatea muzicală el o consideră, de altfel, specific germană; ca atare o preţuieşte deosebit, fără a ignora periculoasele tentaţii pe care le ascunde. „Este extraordinar de fină remarca după care «desenul» şi nu «muzica» ar fi marele instrument al culturii, şi că prin absenţa celui dintâi cultura germană ar fi dezavantajată." Hipertrofierea „muzicală" îndepărtează de concreteţe, de plasticitate, de mimesis, în sensul iniţial şi propriu al termenului. Discipolul romantismului german se va distanţa întrucâtva de ceea ce socoate a fi fost unilateralitatea liric-muzicală şi simbolic-expresivă a

acestuia, dar şi a sa proprie; şi îi va corecta pe Wagner şi pe excesiv de „muzicalul" Nietzsche prin „plasticul" Goethe.

Deocamdată, Moartea la Veneţia este însă cel mai „muzical", probabil, text din întreaga operă, cu manifeste preferinţe pentru simbol, atmosferă, expresivitate, fluenţă, chiar dacă face loc şi măsurii prin distanţare şi corectare „de sine". în Cuvânt înainte pentru un album de desen (1921), mulţumindu-i ilustratorului pentru fanteziile grafice realizate pe marginea povestirii, Thomas Mann relatează cum a aflat vestea morţii lui Gustav Mahler, cum a urmărit de pe insula Brioni ştirile presei vieneze despre ultimele ore ale compozitorului şi cum i-a dat apoi personajului său, în curs de formare, o înfăţişare asemănătoare lui Mahler. Ultima ilustraţie, intitulată Moartea, l-a impresionat în mod deosebit, întrucât „capul lui Aschenbach din imaginea dumneavoastră seamănă incontestabil cu tipul mahlerian" — deşi graficianul nu îl cunoscuse pe compozitor şi nici nu bănuia asemănarea de chip, tăinuită, a lui Aschenbach cu Mahler. Minunea „descifrării" acestei taine nu s-ar fi putut săvârşi, dacă portretul literar ar fi fost cu totul lipsit de elementul plastic.

După oboseala miei dimineţi închinate lucrului, Gustav Aschenbach porneşte să facă zilnica lui plimbare, dar în calea lui se iveşte o apariţie neobişnuită, un om cu aspect străin, ciudat, fioros chiar, şi pe neaşteptate sufletul i se dilată, se simte ademenit de dorul unor ţinuturi îndepărtate. Nu ştie încă unde să plece din Miinchen, dar o nouă apariţie — un individ enigmatic care-1 surprinde pe Aschenbach prin manierele sale repezite, necontrolate — precipită împlinirea destinului său. „Rapiditatea onctuoasă a mişcărilor sale şi trăncăneala cu care le însoţea aveau ceva ameţitor şi derutant, ca şi cum s-ar fi temut ca nu cumva călătorul să înceapă să şovăie în hotărârea lui de a se duce la Veneţia." Ajuns acolo, Aschenbach este călăuzit spre Lido de un gondolier cu fizionomie brutală, de „străin", un adevărat Charon lunecând pe un alt Styx, un om oribil care se desparte de el fără să-i ceară răsplata serviciilor. Forţe misterioase, aproape oculte, îi călăuzesc paşii, cu şi fără voia lui, uneori chiar împotriva intenţiilor sale. Toate acestea duc cu gândul la viitoarele întâlniri, la fel de ciudate, ale lui Adrian Leverkiihn, de pildă cu ghidul său din oraşul Leipzig. Aschenbach e ispitit tot de trimişii diavolului, sau de forţele întunecate din propriul său suflet. încă de la prima întâlnire, cu hidosul bătrân care se preface a fi tânăr,

„îi era ca şi cum lucrurile ar fi ieşit de pe făgaşul obişnuit, ca şi cum în jurul său ar fi început o înstrăinare ca de vis, o deformare a lumii în ceva straniu, care ar putea fi oprit, dacă şi-ar ascunde puţin în întuneric faţa, pentru ca abia apoi să privească din nou". Dar doreşte Aschenbach cu adevărat să privească lucid în jur, sau preferă tocmai să se scufunde complice în visul straniu? El observă neliniştit denaturarea treptată a lumii înconjurătoare, ea îl şi atrage însă. Gondola îi evocă aventuri tainice şi criminale petrecute în nopţi misterioase, meditaţia lui lunecă o dată cu barca pe apele funebre ale unui Styx imaginar. „Şi s-a mai remarcat oare că scaunul unei asemenea bărci, acest fotoliu cu braţe, lăcuit într-un negru de sicriu, tapisat într-un negru mat, este cel mai moale, cel mai vo- luptuos, cel mai moleşitor jilţ din lume?", se întreabă, înfiorat de presimţiri, călătorul. Aschenbach doreşte ca drumul să ţină o veşnicie, ştie în acelaşi timp că ar trebui să prevină deznodământul fatal. El încearcă mai târziu să scape de ademe- nitoarea îmbrăţişare a Veneţiei, dar întâmplarea — deloc întâmplătoare — îl întoarce din drum, dând satisfacţie secretelor sale dorinţi. Singurătatea în cel mai neverosimil oraş din lume dă naştere „disproporţiei, absurdului şi nepermisului". Calea parcursă de la miazănoapte la miazăzi, din Occidentul raţional în împărăţia orientală a simţurilor nestăpânite, înseamnă eliberarea de sub imperativele categorice ale virtuţii, ale condiţiei umane în genere, renunţarea la conceptele ordonatoare, scufundarea în totala senzualitate, în orgia subconştientului.

„Atmosfera oraşului, acest iz slab de putreziciune ce se ridica din mare şi mlaştină, de care fusese atât de grăbit să fugă — o respira acum, trăgând-o adânc, dureros şi cu plăcere în piept. Cum fusese posibil să nu ştie, să nu-i treacă prin minte cât de mult îi era legată inima de toate acestea?" Ameţeala îl cuprinde tot mai mult, împotrivirea e din ce în ce mai slabă şi, în cele din urmă, se aruncă în braţele demonului, care se amuză călcând în picioare raţiunea şi demnitatea. L-a învins Veneţia, „frumoasa cea linguşitoare şi suspectă", miasmele ei otrăvitoare, care fac ca arta — o anume artă — să prolifereze, distrugând sănătatea morală, aşa cum holera nimiceşte fizic. Totul are aici două înfăţişări ca Ianus, un sens dublu, sublimul este abject, holera asiatică are o vrajă morbidă. Cântecul cunoscut sună dubios în

interpretarea ghitaristului cu miros de fenol, care râde artificial, gratuit, neruşinat, bat

jocoritor, prevestind râsul diabolic din Doctor Faustus. „Dar hohotele, mirosul de spital ce adia de jos şi apropierea frumosului băiat se contopeau pentru el într-o vrajă de vis care-i cuprindea mintea şi simţurile, pe care nu putea s-o sfâşie şi de care nu putea să scape."

In oraşul bolnav, Aschenbach îl întâlneşte pe adolescentul Tadzio, perfecţiunea fizică, întruchiparea frumosului, şi, întâlnindu-1, cade în mrejele unei iubiri maladive, distrugătoare. „Veneţia" şi „Tadzio" se completează, au aceeaşi natură, emit otrăvuri similare, farmecă şi ucid împreună. Ceea ce în sine este perfect, nobil şi purificator, ajunge, în anumite relaţii, îndoielnic şi impur. Reamintitul întâi, pastişatul apoi elogiu rostit de Socrate la adresa lui Phaidros, despre perfecţiune şi virtute, dar mai ales despre frumuseţe — însuşirea supremă demnă de iubire —, împinge pe im drum lunecos, ascunzând compromisuri iniţial greu perceptibile, dar în cele din urmă anihilante. Aschenbach încearcă un sentiment de mulţumire şi linişte, văzând în Tadzio o fiinţă firavă, bolnăvicioasă, predestinată unei morţi timpurii. Ascultând de simţurile sale răzvrătite, el nu previne familia poloneză asupra primejdiei pe care o ascunde fascinanta Veneţie bântuită de molimă. Satisfacţiei morale de o clipă i-ar urma plecarea lui Tadzio, propria sa trezire la realitate, asumarea vechii lui posturi; şi nimic nu i se pare mai insuportabil decât întoarcerea acasă, reluarea activităţii de odinioară. „Conştiinţa complicităţii îl îmbăta aşa cum o cantitate mică de vin poate îmbăta un creier obosit. Imaginea oraşului contaminat şi lăsat în părăsire, care-i plutea haotic în minte, aprindea în el speranţe de neînţeles, care-i depăşeau raţiunea şi erau de o nemaipomenită dulceaţă. Ce însemna pentru el fericirea gingaşă, la care visase cu o clipă mai înainte, în comparaţie cu aceste aşteptări? Ce importanţă mai avea pentru el arta şi virtutea faţă de avantajele haosului? Tăcu şi rămase."

Sfârşitul frumuseţii printr-o idolatrizare a ei, neantul — iată finalul temutei şi doritei aventuri veneţiene. Ultima parte a povestirii este un crescendo apocaliptic al haosului, al destrămării, triumful patologicului descris în fazele lui succesive:

mai întâi, visul îngrozitor care dezvăluie plăcerea recăderii într-o stare animalică, primitiva sărbătoare în cinstea „zeului străin"; pe urmă, scena falsei întineriri, banală în sine, respingătoare în contextul dat, fiindcă descifrează în estetul rafinat care e Aschenbach prototipul bătrânului respin

gător întâlnit pe vapor; în sfârşit, parafrazarea expresă, între ghilimele, a discursului adresat lui Tadzio-Phaidros, în care Aschenbach, noul Socrate, ajunge să justifice, cu argumente estetice, abisul. „îţi dai tu seama acum că noi, poeţii, nu putem fi nici înţelepţi, nici demni? Că ne îndreptăm în chip necesar spre eroare, că rămânem în chip necesar dezmăţaţi şi aventurieri ai sentimentului? [...] Dar forma şi candoarea, Phaidros, duc spre beţie şi spre pofte, îl duc poate pe cel mai nobil spre o oribilă mişelie a simţirii, care respinge ca pe o infamie frumoasa-i rigoare proprie, duc spre abis, duc şi ele spre abis. Pe noi, poeţii, ţi-o spun, ne duc într-acolo, deoarece nu suntem în stare să ne luăm zborul, nu suntem în stare decât de excese."

Aschenbach reneagă în numele simţurilor raţiunea, în numele frumuseţii — virtutea, în numele artei — omul. Patologia îşi găseşte însă desăvârşirea în neant, în irosirea tuturor valorilor; şi, peste câteva zile, „o lume zguduită şi pătrunsă de x'espect" (ultim acord ironic) „primi ştirea morţii sale".

Moartea la Veneţia sublimează procese reale în plan ideal, extrage din starea vremii („la belle epoque") contradictoriul ei miez etic şi filosofic. In conceptul unei scrisori către C.B. Boutell, din 21 ianuarie 1944, TTiomas Mann va aprecia observaţia exegetului său Georg Lukâcs, care „vorbeşte la un moment dat despre afirmaţiile mele din timpul primului război mondial, şi declară că atitudinea mea pro-fredericiană de atunci, apologia mea a ţinutei prusace, nu se pot judeca psihologic just dacă nu sunt privite laolaltă cu povestirea mea apărută înainte de război, Moartea la Veneţia, în care îi hărăzesc etosului prusac o pieire de un tragism erotic". Formularea din urmă identifică antinomia poziţiei scriitoriceşti, care oscila între idealizarea şi denunţarea moştenirii prusace. în Moartea la Veneţia balanţa înclina în direcţia criticii, îndulcită întrucâtva printr-o înfrumuseţare a decadenţei, prin ceea ce se poate numi estetismul morţii.

Asperităţile sunt uşor netezite, negarea e totodată pătrunsă de o melancolică simpatie. Thomas Mann s-a temut de „cultul patologicului", fiind nemulţumit de tendinţa unor critici de a supralicita acest element în cărţile sale; dar a recunoscut funcţia „poetică" pe care patologicul, ecou al iraţionalismului romantic german, o îndeplineşte în povestire. Din pricina acestui ecou îndepărtat se observă în ea şi preferinţa acordată subtextului etic universal faţă de sensurile istoriei germane propriu-zise, destinul lui

Gustav Aschenbach simbolizând în acelaşi timp şi tragedia unei sensibilităţi artistice hipertrofiate. Dar înţelegerea faţă de pulsaţiile iraţionale coexistă cu o analiză a lor pătrunzătoare, cu critica fină a unei spiritualităţi germane aflate în criză, anticipând radiografia necruţătoare din Doctor Faustus.

Semnificativă este, în acest sens, caracterizarea făcută „operei" lui Aschenbach, înainte ca acesta să fi plecat din Miinchen. Thomas Mann dezvăluie aici identitatea nebănuită dintre un anume antidecadentism manifest şi un decadentism latent, rezistenţa în faţa ispitelor prevestind tocmai o capitulare iminentă. Epopeea în proză despre Frederic al Prusiei, romanul Maia, nuvela Un mişel, eseul Spirit şi artă (titlurile şi temele, de inspiraţie germană, parodiază universul scrierilor lui Thomas Mann însuşi, până la coincidenţe particulare frapante) creează impresia unor certitudini morale, a unei depline limpezimi raţionale, de care ar beneficia Gustav Aschenbach. Dar acest prin excelenţă educator, exemplu al curajului etic pentru cititorii săi, a apărut în fapt din „amestecul conştiinciozităţii funcţionăreşti, prozaice cu impulsuri mai întunecate şi mai aprinse", adică tot din fuziunea elementelor patern şi matern atât de diferite în esenţa lor, a nordului glacial şi a sudului clocotitor. Fisura surprinsă în constituţia sufletească a personajului o mărturiseşte anume necesara sa autodisciplinare, pe deplin conştientă, dar pe care el o obţine cu un efort din ce în ce mai mare. El are nevoie de eforturi supraomeneşti pentru ceea ce în timpul lui Goethe era realizat simplu, firesc, „naiv" sub raport estetic. „Cuvântul său favorit era însă «a rezista» (Durchhalten)", convingerea „că aproape toată măreţia operei sale, că tot ce există în ea există ca o împotrivire, că a luat fiinţă

împotriva necazurilor şi a chinurilor, a sărăciei, a singurătăţii, a slăbiciunii trupeşti, a viciului, a pasiunii şi a mii de piedici". Tenacitatea morală, echilibrul sufletesc, bărbăţia în faţa sorţii, stăpânirea de sine, puritanismul, puterea de jertfă — toate virtuţile lui Aschenbach şi ale eroilor săi — sunt cucerite prin tenacitate şi împotrivire, printr-un eroism al slăbiciunii, singurul pe care ei îl recunosc. Temeliile sunt surpate, certitudinile, subminate, chiar şi cel mai sobru intelectual e pândit de criză, deoarece sobrietatea însăşi a devenit un gest de apărare şi o mască. Raţiunea este supusă unui asediu permanent, virtutea trebuie zilnic recucerită, tentaţiile cresc. „Dar energia morală dincolo de ştiinţă, dincolo de cunoaşterea dizolvantă şi stingheritoare nu înseamnă la rându-i o simplifica

re, o simplificare etică a lumii şi a sufletului, aşadar, şi o întărire a înclinaţiei spre rău, spre cele interzise, spre cele imposibile din punct de vedere moral?"

Thomas Mann a intuit mecanismul prusac al transformării civilizaţiei în barbarie, a ordinii în dezmăţ, a raiului în infern. Lucid, el a urmărit fazele procesului, i-a dezvăluit consecinţele, deocamdată în plan moral şi individual. Posibilitatea abstractă, „Miinchen", devine realitatea vie, „Veneţia". Demonii subterani pun stăpânire pe suflet, îl pervertesc, îl ucid. Visul „libertăţii totale" dă satisfacţie unor tainice dorinţe contrare, care pretind înlăturarea oricăror responsabilităţi personale. „Mare îi era dezgustul, mare îi era teama, cinstită voinţa de a-şi apăra până la capăt ce era al său împotriva celui străin, împotriva duşmanului spiritului calm şi demn." Dar de rezistat nu poate rezista până la capăt: precum în demonstraţia confratelui de mai târziu, din Rinocerii, cât pe-aci ca pielea să i se înăsprească, să se înverzească, coarnele să-i străpungă fruntea, iar dorinţa de a se lăsa în patru labe, de a se confunda cu masa rinocerilor să-l copleşească. Pe Aschen- bach îl fermecase porecla „Tadziu", „având, datorită consoanelor sale moi şi acelui «u» final prelungit, ceva dulce şi totodată sălbatic". Motivul reapare în timpul orgiei: mulţimea dezlănţuită „urla chemarea aceea alcătuită din consoane şi terminată cu un «uuu» prelungit, o chemare dulce şi totodată sălbatică, namaiauzită; ici, răsuna, ridicându-se în văzduh, ca un boncănit de cerbi, dincolo i se

răspundea pe mai multe voci, triumfal şi haotic, totul fiind o aţâţare neîntreruptă la dans şi la agitarea membrelor". Cuprins de o dulce demenţă, Aschenbach îşi pierde identitatea, este fericit s-o piardă. „Da, când se azvârleau cu ferocitate să ucidă animale şi înghiţeau hălci aburinde, când începură să se azvârle pe terenul acoperit de muşchi în împreunări nemărginite, ca jertfă adusă zeului, ei erau el însuşi. Iar sufletul său savura desfrâul şi turbarea decăderii."

De aici drumul duce direct la filosofia înrăitului Naphta, la magicianul Cipolla (la care, de asemenea, homoerotismul joacă un rol seducător), la teoriile lui Sixtus Kridwiss şi la oratoriul imaginar Apocalipsis cnmfiguris — identificări ale spiritului gata să-şi asume deplina lipsă de spirit.

în timpul celui de-al doilea război mondial s-a născut o carte neobişnuită, o culegere de nuvele scrise de zece autori celebri, Sigrid Undset, Jules Romains, Franz Werfel, Rebecca

West, Louis Bromfield ş.a., despre cele zece porunci din Vechiul Testament. Lui Thomas Mann i s-a cerut să scrie prefaţa acestei culegeri, dar el a preferat să compună o uvertură artistică, o povestire despre naşterea virtuţii şi despre dobândirea verticalităţii omeneşti, Legea. Moise, conceput nu după statuia lui Michelangelo, ci după Michelangelo însuşi, este, în viziunea lui Thomas Mann, neînfricatul sculptor al poporului său, cel care-i modelează sufletul şi îi imprimă trăsături umane înfruntând împotrivirea semenilor săi, a semenilor care din ignoranţă şi obişnuinţă preferă barbaria cu neîngrăditele ei „libertăţi". întors de pe muntele Sinai, unde în sudoarea frunţii dăltuise în piatră litera Legii, Moise nimereşte într-o bacanală a desfrâului, o sărbătoare infernală în cinstea „zeului străin", asemănătoare cu cea visată de Gustav Aschenbach (iar apoi şi de Hans Castorp). Zeul imoralităţii iraţionale va face încă multe jertfe printre oameni; profetul Moise ştie acest lucru şi de aceea în cuvântul său final avertizează popoarele asupra pericolului nelegiuirilor, le cheamă la împotrivire, la luptă pentru apărarea legii morale. Cuvintele lui, reluate de Thomas Mann într-una din emisiunile radiofonice adresate germanilor, la 25 aprilie 1943, au răsunat ca un apel al său către compatrioţii săi, împotriva nelegiuitului. „Din pricina negrei lui nerozii vor curge râuri de sânge, atâta

sânge, încât roşeaţa va pieri din obrajii omenirii, dar ea nu poate altfel, nemernicul trebuie dărâmat. Eu am să-mi ridic piciorul, grăieşte Domnul, şi am să-l strivesc în noroi — am să-l afund în pământ pe defăimător la o sută doisprezece stânjeni adâncime, iar oamenii şi animalele vor ocoli locul unde l-am afundat, păsările cerului se vor abate sus în zbor, ca să nu zboare deasupra acelui loc. Cel ce-i va rosti numele va trebui să scuipe în toate cele patru puncte cardinale, să-şi şteargă gura şi să spună: «Fereşte!» Pentru ca pământul să fie iarăşi pământ, o vale a plângerii, dar nu o pajişte a desfrâului."

Legea, scrisă în 1943 şi apărută în 1944, poate fi privită ca un soi de antiteză a Morţii la Veneţia, publicată cu treizeci şi trei de ani în urmă. Familiarizaţi cu simbolurile numerice atât de dragi lui Thomas Mann, nu ne vine greu să vedem în această ultimă cifră o aluzie a istoriei înseşi la anul 1933, aducând la putere un „zeu străin", crud şi vulgar, care avea să îndemne la o horă a destrămării în jurul viţelului său de aur şi care va trebui nimicit, pentru ca legea morală, cele zece porunci, „ABC-ul comportării omeneşti", să reintre în drepturi.

3

HUMANIORA

„Oare din aceasta sărbătoare a morţii, din pârjolul nemernic care a incendiat de jur-împrejur cerul acestei înserări ploioase, se va înălţa, într-o zi, dragostea?" Cu această întrebare se încheie Muntele vrăjit. în lumina exploziilor primului război mondial îl revedem pentru ultima oară pe Hans Castorp, acest „brav copil răsfăţat al vieţii". I-a fost dat să coboare muntele în postura vărului său Joachim Ziemssen, „în calitate de militar şi de brav", pentru a forma cu alţi trei mii de flăcăi un regiment de voluntari şi pentru a căuta împreună cu ei scăparea în noroiul rece, ruşinos adăpost al umbrelor. Abia început, dansul macabru avea să mai dureze „câţiva anişori buni", şi trupul poate nu va rezista încercărilor cărora spiritul le-a supravieţuit. Interogaţia rămâne deschisă, iar Hans Castorp se pierde în ploaie şi noapte, cu îndrăgitul cântec de moarte cil romanticilor pe buze...

Primul război mondial a însemnat pentru Thomas Mann sfârşitul unei lumi, naşterea alteia noi. Criza valorilor tradiţionale, resimţită demult, asemenea unei dezagregări lente, a izbucnit acum, în mod brutal. Fiu al secolului al 19-lea, convins de rostul evoluţiei, Thomas Mann s-a simţit constrâns să

accepte confruntarea directă cu veacul prăbuşirilor şi înnoirilor, având pentru aceasta de susţinut un examen dureros şi o maturizare sinuoasă.

în variaţiile pe tema spiritului nordic şi sudic, Thomas Mann face dese referiri la propria sa familie. Şi dacă el însuşi înclina mai mult spre moştenirea paternă („Liibeck"), considera în schimb influenţa latină din partea mamei hotărâtoare pentru evoluţia fratelui său Heinrich. Deosebirile, iniţial temperamentale, s-au dovedit ulterior a fi şi de ordin estetic,

chiar politic. Thomas se adăpa la cultura germană tradiţională, asimila universul lui Goethe şi spiritul romanticilor, se preocupa de aspectele etice ale vieţii, de istoria individualităţilor — şi numai indirect de substratul lor social. Heinrich era european şi modern, completa însuşirea moştenirii naţionale cu asimilarea culturii franceze a Luminilor, continua programatic experienţa critică a literaturii realiste, se interesa de problemele politice la ordinea zilei. Individualismul şi apolitismul îi erau organic străine scriitorului care în romanul Supusul şi în publicistica sa a denunţat emanaţiile grosolane şi pretins subtile ale mentalităţii prusace. Şi când fratele său mai mic s-a transformat, prin obişnuita ironie a sorţii, din estet apolitic în apărător al naţionalismului şi militarismului wil- helmian (apologet în forme filosofice sublimate), s-a desolidarizat de el în mod radical.

„Cine a scris Supusul şi cine a apărat în Germania democraţia, într-un timp când alţii se complăceau într-o protes- tant-romantic-apolitică stare de spirit burgheză?" Thomas Mann formula această întrebare retorică în 1946, manifestân- du-şi totodată o nedumerire amară faţă de indiferenţa constatată de el în America şi în cercurile emigraţiei germane faţă de opera fratelui mai vârstnic. După memorabilul conflict în raportarea la primul război mondial — înaintea şi în timpul celei de-a doua conflagraţii mondiale, „Heini" şi „Ommo" s-au reînfrăţit întru aceleaşi refuzuri şi năzuinţe. Infirmând calomnia rivalităţii, Heinrich a salutat decernarea premiului Nobel fratelui său, într-o cuvântare radiodifuzată încă din 1929: „un gest simplu, măreţ, înţelept şi frumos", notează sărbătoritul. La rândul său, Thomas a găsit deseori cuvinte pline de afecţiune şi respect pentru primul născut. în Henri Quatre el a văzut o nobilă cuprindere

spirituală a vremurilor noi şi vechi, „unirea elementelor german şi francez", asemănătoare contopirii faustice dintre Germania şi Grecia; în ultimele romane ale lui Heinrich Mann, Empfang bei der Welt, Primire în lume, şi Atem, Suflul — produsele superioare ale unui avangardism matur, iar în cartea de memorii Ein Zeitalter loird besichtigt, O epocă trecută în revistă — o fascinantă autobiografie a secolului, „scrisă într-o proză care prin simplitatea ei vibrând de elasticitate intelectuală îmi apare ca limbajul viitorului". (Din scrisoarea către Germanic Reviezv, scrisă la 29 martie 1950, după ce, la 12 martie, Heinrich murise la Santa Monica în California.) Ultimii ani de viaţă Heinrich şi i-a petrecut în apro

pierea lui Thomas, într-o armonioasă înţelegere cu el. „Cu tatăl tău mă înţeleg din punct de vedere politic foarte bine. El e ceva mai radical decât mine", îi spusese Heinrich într-o zi Eri- căi Mann; aducându-şi aminte de vechiul lor diferend, Thomas s-a amuzat copios la auzul acestor cuvinte...

Cu intenţia de a compromite activitatea sa antihitleristă, adversarii i-au reamintit publicistului radicalizat naţionalismul său de altădată. Răspunzând unui asemenea comentator răuvoitor, Thomas Mann a recunoscut deplina sa ignoranţă politică din 1914, când se afla încă profund înrădăcinat în luteranismul şi romantismul german. La 23 de ani matur ca artist, „sub raport politic am avut dimpotrivă (şi asta e poate o caracteristică naţională a germanilor) o maturizare foarte înceată, şi de fapt izbucnirea războiului din 1914, zdruncinân- du-mă din temelii, m-a adus pentru prima oară în faţa unor probleme, pentru care nu avusesem înainte nici un fel de înclinaţie".

Viaţa unui mare artist alcătuieşte o unitate organică, şi această unitate transpare în toate manifestările ei. Chiar poziţii retroactiv amendate se integrează în căutările lui, în depăşirea unor limitări. Poziţia adoptată de Thomas Mann în timpul primului război mondial era opusă celei apărate de adepţii împăcării franco-germane. Ulterior, scriitorul însuşi a subliniat injustiţia ei, nu fără a preciza utilitatea acestei crize pentru evoluţia lui. Aerul din Davos, îi explică doctorul Be- hrens proaspătului său pacient, Castorp, e excelent nu numai

împotriva bolii, ci şi pentru stimularea ei, „căci revoluţionează trupul, făcând-o să izbucnească din starea latentă în care se afla". Războiul a activat şi el un virus care vieţuia latent. îmbolnăvirea era iminentă, dar organismul putea produce anticorpi pentru a se imuniza pe viitor. In cei doi ani de chinuitoare elaborare a voluminosului său eseu, Betrachtungen eines Unpolitischen, Consideraţiile unui apolitic, apărut în 1918, Thomas Mann a fost obligat să-şi confrunte vederile cu realitatea, iar apoi, începând să constate neconcordanţe, să pornească spre depăşirea lor. Această confruntare a scos la iveală destule prejudecăţi, dar a făcut posibilă şi eliberarea din blocajul acestora. Consideraţiile unui apolitic păreau să marcheze în concepţia lui Thomas Mann un pas înapoi, dar inaugurau totodată o vertiginoasă înaintare. Sesizarea ambelor aspecte are o importanţă metodologică, depăşind cazul în speţă. De altfel, eseul fusese conceput nu atât ca un verdict obiectiv, ca .un

panaceu cu valabilitate universală, ci mai degrabă ca un bilanţ intim în lumina conflictelor istorice, un prilej de verificare şi actualizare a opiniilor proprii. Citatul din Tasso de Goe- the dat ca moto: „Vergleiche dich! Erkenne was du bist!" („Compară-te! Cunoaşte ceea ce eşti!") e lămuritor în acest sens. Al doilea moto al cărţii e împrumutat din Moliere, Vicleniile lui Scapin: „Que diable allait-il faire dans cette galere?" („Ce naiba căuta el pe această galeră?"). Thomas Mann avea să răspundă laconic şi spiritual: Muntele vrăjit. Nu e vorba de un facil joc de cuvinte. Eseul reţine balastul de idei care ar fi compromis romanul; „cette galere" a fost indispensabilă pentru ca problemele grave ale epocii să fie transfigurate în forme artistice descătuşate, lipsite de crispare, pentru ca meditaţia să devină încântare, vis, seriozitate lirică. Fără a fi trecut prin acest purgatoriu, reflex al purgatoriului real, „apoliticul" Thomas Mann, „national-deutsch" în măsură excesivă, nu ar fi putut făuri cartea deschis europeană care este Muntele vrăjit. Trecerea s-a produs nesperat de repede pentru un scriitor temeinic şi consecvent. „M-am trezit ruşinos de târziu — fire cu totul şi în toate privinţele înceată ce sunt." Aşa se va defini el în scrisoarea din 3 ianuarie 1930 adresată lui Sigmund Freud. Eseul „apolitic" a apărut, cu totul anacronic, în anul capitulării Germaniei

wilhelmiene. Gânditorul lucid a sesizat nepotrivirea şi a înfruntat-o curând — pe plan estetic în studiul Goethe şi Tolstoi. Contribuţii la problema umanităţii (1922), pe plan politic în cuvântarea Despre republica germană (1923), pe plan artistic în Muntele vrăjit (1924). In câţiva tini, organismul lui se refăcuse de pe urma celei mai grave crize prin câte i-a fost dat vreodată să treacă. Boala favorizase şi de data aceasta sănătatea, victoriile fuseseră cucerite prin focul purificator al înfrângerii.

în cuvântarea Arta romanului, ţinută în 1939 în faţa studenţilor din Princeton, mărturisindu-şi ataşamentul nestrămutat pentru genul epic, pentru „geniul epic", Thomas Mann numea romancierul cel mai autorizat reprezentant al artistului modem prin excelenţă — fără a ezita să conceadă, totodată, nereceptivitatea Germaniei faţă de romanul european. Această opacitate, ca şi neînsemnata difuziune a epicii germane în lume, se explica, după opinia sa, prin universul ei mitic şi poetic — spre deosebire de orientarea socială a romanului francez —, prin atitudinea rezervată a culturii germane faţă de „democratismul înnăscut al romanului ca formă artistică" şi

faţă de spiritul democratic în genere. Vorbitorul avea în vedere secolul al 19-lea, în special a doua sa jumătate. Evidenţiind însă, după Goethe şi Gottfried Keller, faima europeană a lui Franz Kafka, farmecul poeziei kafkiene a visului şi a fricii, poezie pe care o asimilează celor mai profunde şi mai însemnate înnoiri ale poeziei mondiale, el şi-a încheiat prelegerea printr-o constatare de ordin general: „în pragul secolului al 20-lea şi în prima sa treime, [...] romanul german străpunge — formal şi spiritual — sfera intereselor europene" (străpungere = Durchbruch).

Această pătrundere a fost înfăptuită cu hotărâtoarea contribuţie a lui Thomas Mann însuşi, cel care a îmbinat sensibilitatea mitic-poetică şi acuitatea viziunii istoric-sociale, iar astfel a ridicat romanul german în universalitate. Creaţia sa este nu numai unitară, dar şi perfect simetrică, geometric ordonată. Convenţional segmentatele patru etape ale ei sunt marcate, fiecare, de câte două romane, unul „mare" şi altul „mic", care se completează reciproc şi comunică între ele şi pe verticală: epoca antebelică — Buddenbrooks, Casa Buddenbrook, şi Konigliche

Hoheit, Alteţă regală; primul război mondial şi anii ce i-au urmat — Der Zauberberg, Muntele vrăjit, şi Bekenntnisse des Hochstaplers Feliz Krull, Mărturisirile escrocului Felix Krull (primele nouă capitole, în prima redactare); deceniul dictaturii hitleriste — Joseph und seine Brtider, losif şi fraţii săi şi Lotte in Weimar; al doilea război mondial şi perioada postbelică — Doktor Faustus şi Der Envăhlte, Alesul (împreună cu a doua variantă — volumul întâi — din Felix Krull). Romanele „mari" stau asemenea unor pietre de hotar în viaţa scriitorului: la apariţia primului avea 25 de ani, a următorului — 50, a celui de-al patrulea — 75. Mai mult decât atât, fiecare din aceste romane constituie un fel de centru gravitaţional al povestirilor, eseurilor, cuvântărilor, scrisorilor din respectiva etapă; prin intermediul lor, se pot de fapt cunoaşte integral preocupările scriitorului. Casa Buddenbrook face corp comun cu nuvelistica primului deceniu din activitatea sa; Muntele vrăjit rezumă căutările teoreticianului; losif şi fraţii săi transpune în sfere mitice compensările la adresa unei Germanii care îl constrânge curând la emigrare (şi luminează ulterioarele călătorii de mai scurtă durată în alte sfere din trecutul îndepărtat al umanităţii, de parcă reeditând tripticul flaubertian Trois Contes: Capetele schimbate, Legea, Alesul); Doctor Faustus sintetizează meditaţiile sociale, filosofice, etice şi estetice din anii celui de-al

doilea război mondial. Asemenea unei sinteze, acest ultim roman „mare" reface universul specific „german" al primei cărţi, în posesia viziunii „europene" şi „universale" din romanele intermediare. Adrian Leverkiihn este compozitor ca Hanno Buddenbrook, „prinţ" precum Klaus Heinrich, „căutător al Gralului" ca Hans Castorp, „escroc" ca Felix Krull, vizionar ca Iosif, geniu ca Goethe şi „ales" ca Gregorius. Demonstraţia poate fi repetată pornind însă din orice alt punct al operei, partea comunicând întotdeauna intim cu întregul.

Confirmarea o găsim în Casa Buddenbrook, adesea opusă Muntelui vrăjit şi romanelor următoare. Desigur, nu sunt de ignorat nici trăsăturile distincte ale romanului de debut. Realismul său tradiţional, atenţia acordată detaliilor palpabile din viaţa câtorva generaţii ale aceleiaşi familii patriciene, structura artistică apropiată altor cronici de înălţare şi decădere burgheze

deosebeşte Casa Buddenbrook de scrierile târzii, cărora nu li se potriveşte pe de-a întregul calificativul de „critică realistă", deoarece ele stabilesc raporturi noi între etic şi social, personal şi istoric, fabulă şi mesaj, real şi mitic. Timbrul specific după care recunoaştem o pagină din Muntele vrăjit sau Iosif şi fraţii săi nu este totuşi străin Casei Buddenbrook: opţiunile spirituale de mai târziu se conturează de pe acum, în plan tematic, stilistic, estetic. Apropierea treptată de preferinţele viitoarelor romane transpare încă din lectura acestei cărţi: dacă viaţa senatorului şi aceea a consulului Johann Buddenbrook pot fi descrise cu ajutorul unei formule artistice clasice, Thomas şi Hanno pretind, în schimb, aplicarea unor principii mai moderne. Criza sufletească a tatălui, inadaptabilitatea fiului sunt redate într-o manieră care prevesteşte Muntele vrăjit. Dezbaterea etico-filosofică trece pe primul plan, „faptele" sunt înlocuite prin „idei", devin mai bine zis, prin condensare, idei, atenţia se fixează asupra aventurilor intelectuale trăite de o personalitate „aleasă", individul ca univers complex îşi asumă rolul de reprezentant al „lumii", proza e impregnată decisiv de poezie, literatura — de muzică, textul — de subtext. Tradiţiile balzaciene, atâtea câte au existat, cedează definitiv în faţa „Bildungsro- man"-ului goethean. în ciuda primelor aparenţe, realismul lui Thomas Mann se manifestă din capul locului altfel decât la romancierii francezi ori englezi: socialul se face indirect prezent prin factorul etic, comunitatea — prin eroul singular, realul — prin ideal.

Povestea lui Hans Castorp autorul o defineşte, tot în faţa studenţilor Universităţii din Princeton şi tot în 1939, drept „Steigerung" (înălţare, potenţare) pe calea alchimiei. „Povestea sa e povestea unei înălţări, dar ea este înălţare şi în sine, ca poveste, ca povestire." Modalitatea de creaţie la care râvnise dintotdeauna romancierul se suprapune aici temei. Dorinţa sa expresă era, încă de la Casa Buddenbrook, să transfigureze concretul în simbol, datele, faptele, întâmplările în altceva decât fuseseră ele iniţial, într-un pretext al confruntărilor spirituale. Pe atunci, tânărul scriitor îşi atinsese doar în parte scopul şi constata amărât obsesia criticilor de a identifica adrese exacte printr-un simplist „who's who?" Această idee fixă i-a urmărit pe

comentatori şi în cazul Alteţei regale, obli- gându-1 pe romancier să riposteze. Este de-a dreptul aberant să iei totul ad literam şi să vezi în carte un „roman de curte", preciza el într-un articol din 1910. Scris cu un anume tâlc, romanul reprezintă o „alegorie didactică", un basm instructiv despre criza individualismului şi apropierea tinerei intelectualităţi de colectivitate şi democraţie.

Dublarea elementelor „naturale" cu altele simbolice, începută în primul roman şi programatic postulată în cel de-al doilea, se realizează abia în Muntele vrăjit. Alteţă regală nu fusese un succes deplin, dar reprezenta o experienţă necesară, o etapă premergătoare reuşitei depline. Moartea la Veneţia iar apoi Muntele vrăjit au impus alchimista înălţare, potenţare, ca pe o cucerire artistică modernă de prim rang.

Thomas Mann continuă astfel fraza citată anterior: „Povestirea foloseşte de bună seamă mijloacele romanului realist, fără să fie însă un atare roman; ea trece temeinic de graniţele realismului, îl depăşeşte prin simbol şi-l face permeabil pentru spiritual şi ideal. Ea face acest lucru începând chiar cu tratarea personajelor sale care, în percepţia cititorului, sunt toate ceva mai mult decât par: sunt exponenţii, reprezentanţii, solii unor sfere, principii, lumi spirituale. Prin asta nu au devenit — nădăjduiesc — nişte umbre şi alegorii schimbătoare. Mă linişteşte, dimpotrivă, constatarea că cititorul simte aceste personaje — pe Joachim, Clavdia Chau- chat, Peeperkorn, Settembrini şi cum îi mai cheamă — ca pe nişte oameni reali, a căror cunoştinţă a făcut-o aievea." Este vorba de veridicitate, dar nu într-un sens limitativ, ci cuprinzător şi ambiguu. Scriitorul preconizează o variantă esenţială a prozei contemporane; un romancier strâns legat de tra

diţii, nu neapărat şi tradiţionalist, devine, într-un moment când formula epicii poetice, simbolice, abstracte, magice, hiperbolice, parabolice (termenii sunt aproximativi, dar şi complementari) avea puţini adepţi de vază, unul dintre promotorii principali ai acestei orientări.

E de notorietate conflictul iscat între Thomas Mann şi Ar- nold Schonberg. în dialogul său cu Serenus Zeitblom, Adrian Leverkiihn expune, la sfârşitul capitolului XXII din Doctor

Faustus, sistemul dodecafonic al compozitorului austriac, emigrat şi el în Statele Unite. Neîntâlnind în textul romanului numele său, Schonberg l-a învinuit pe scriitor de însuşirea ilicită a descoperirii muzicii seriale, fapt care l-a obligat pe Thomas Mann să adauge un post-scriptum, certificând, în raport cu acest gen de compoziţie, „proprietatea spirituală a unui compozitor şi teoretician contemporan, Ar- nold Schonberg". Precizarea nu l-a satisfăcut pe compozitor şi, părându-i-se minimalizatoare, a comentat-o în presă destul de brutal: „Desigur, peste două sau trei generaţii toţi îşi vor da seama, care din noi doi e contemporanul celuilalt." Concesia făcută i-a displăcut însă şi scriitorului, întrucât ea spărgea oarecum universul sferic al romanului său, dar mai ales fiindcă el nu recunoştea identitatea versiunii sale şi a ideii lui Schonberg, tehnica dodecafonică având în carte o coloratură inedită.

Argumentul din urmă ^explică, de altfel, dezinvoltura lui Thomas Mann în folosirea unor date, idei, figuri preexistente. Multe pagini din Doctor Faustus folosesc principiul „montajului"; în ţesătura artistică sunt introduse multiple citate, unele indicate chiar de romancier, altele greu identificabile ca atare. Preluarea elementului real, până la aparenta sa copiere, nu infirmă maniera artistică mai sus amintită, dimpotrivă, o certifică dintr-un nou unghi de vedere. Scriitorul e convins că-şi poate însuşi orice material din mediul înconjurător — inclusiv idei filosofice sau estetice —, tocmai pentru că nu acest lucru i se pare esenţial, tocmai pentru că, încadrate în atmosfera cărţii, subordonate viziunii sale, datele împrumutate devin principial altceva, îşi schimbă identitatea şi funcţia. De vreme ce nu referirea concretă la realitate, nu corespondenţa directă cu viaţa are importanţă, scriitorul poate folosi orice pretext, orice cadru exterior, orice prilej tematic sau motiv auxiliar, transformându-le în bunuri proprii, inalienabile spiritului original al creaţiei sale.

Necunoaşterea ori nerecunoaşterea acestei tehnici a pricinuit numeroase neînţelegeri. Critici şi cititori s-au străduit adesea să identifice originea vreunui personaj, iar părintele lui spiritual s-a văzut mereu în situaţia de a preciza caracterul exterior, aparent al corespondenţelor, identitatea fictivă şi intrinsecă a eroului. Nu, desigur, Gustav Aschenbach nu este Gustav Mahler, Adrian

Leverkiihn nu trebuie identificat cu Friedrich Nietzsche, Moise diferă de Michelangelo, nici măcar eroul din Lotte la Weimar nu este Goethe, aşa cum a fost el în realitate. Ignorarea acestui adevăr al artistului a provocat multe confuzii şi anecdote. Marele monolog din Lotte la Weimar (capitolul al şaptelea), în care realitatea se împleteşte atât de strâns cu iluzia, fusese ilegal răspândită în Germania hitle- ristă, sub titlul Din discuţiile lui Goethe cu Riemer. La procesul criminalilor de război de la Niimberg, procurorul englez a citat cuvintele lui Goethe din această broşură, crezându-le autentice. Eroarea a fost dată în vileag în suplimentul literar al ziarului londonez Times. Interpelat de ambasadorul englez la Washington, Thomas Mann a confirmat că textul îi aparţine, adăugând însă: „Chiar dacă într-adevăr Goethe nu a rostit cuvintele atribuite lui de către procuror, ar fi putut perfect să o facă; prin urmare, într-un sens mai înalt, Sir Hartley a citat totuşi corect."

Mynheer Peeperkom din Muntele vrăjit nu este nici el o copie a personalităţii celui care i-a servit drept model — Gerhart Hauptmann. Mişcătoare sunt cuvintele prin care, la 11 aprilie 1925, Thomas Mann i-a cerut acestuia iertare pentru cutezanţa de a fi împrumutat de la persoana sa sugestii spre a realiza simbolul neputinţei maiestuoase, al monumentalităţii ridicole. „Am păcătuit împotriva dumneavoastră. Eram strâmto- rat, am fost dus în ispită şi am cedat. Strâmtorarea era de natură artistică: eram în căutarea unei figuri, care era necesară şi de mult prevăzută în compoziţie, dar pe care n-o vedeam, n-o auzeam, n-o posedam. Neliniştit, îngrijorat şi căutând-o mereu cu disperare, am sosit la Bozen — şi acolo, la un pahar de vin, mi s-a oferit în neştiinţă de cauză ceea ce n-ar fi trebuit să primesc nici în ruptul capului, dacă privim lucrurile sub aspect omenesc-personal, ceea ce însă, fiind într-o stare de oarecare iresponsabilitate omenească, am primit, am crezut că am dreptul să primesc, orbit de convingerea entuziastă, de prev iziunea, de certitudinea că în transpunerea mea (căci nu e vorba, fireşte, de viaţă, ci de o transpunere şi stilizare în

esenţă străină de realitatea vie sub aspectul ei exterior, iar sub cel interior abia înrudită cu ea), se va înjgheba din aceste ele- ■ mente figura în veci cea mai remarcabilă a unei cărţi — nu mă

îndoiesc de asta — remarcabile."

Era o nedreptate izvorâtă din sentimentul dreptăţii, iar Hauptmann a dovedit indulgenţă şi generozitate faţă de gestul socotit de mulţi ireverenţios, elogiind romanul şi sprijinind decernarea premiului Nobel lui Thomas Mann. La rândul său, autorul Muntelui vrăjit a manifestat stimă pentru confratele mai vârstnic, deşi nu a renunţat în raport cu el la o fărâmă de ironie. Mărturie stau cuvântările: Despre republica germană (1923), rostită când dramaturgul a împlinit 60 de ani; Bun venit lui Gerhart Hauptmann la Miinchen (1929), în care se mai simt preocupările din Muntele vrăjit, contrariile din roman şi problematizarea umanismului, susţinute chiar cu citate din carte; Gerhart Hauptmann (1952), unde e reamintită personalitatea fascinantă a lui Peeperkom, ca şi convingerea privitoare la „coincidenţa fantastică (von der iiberwirklichen Getroffenheit) a acestei fantezii portretistice" cu prototipul său. Nici în „romanul unui roman" despre Cum am scris Doctor Faustus (1949) nu lipsesc pagini închinate memoriei lui Hauptmann, a cărui personalitate contradictorie l-a preocupat intens şi permanent pe Thomas Mann, faţă de care a manifestat multă afecţiune, dar de care a ştiut să se distanţeze când convingerile i-au cerut-o...

Unuia dintre exegeţii operei sale, Pierre-Paul Sagave, romancierul îi confirmase încă în 1934 că Settembrini şi Naphta sunt aproape integral produse ale imaginaţiei sale, realitatea umană imediată fumizându-i în acest scop doar „unele puncte de reper". Două decenii mai târziu, aflând intenţia criticului de a stabili corespondenţe între înrăitul iezuit şi Georg Lukâcs, filosoful şi esteticianul de vază al timpului, Thomas Mann s-a alarmat şi l-a rugat să renunţe la proiectul său. Arta şi realitatea, preciza el, sunt lucruri deosebite, şi ar fi de nedorit ca o asemenea paralelă să devină notorie. Fără a nega existenţa unui atare impuls (cu altă ocazie recunoscut deschis), el l-a considerat pur exterior. Ca atare, nici persoana reală nu poartă vreo răspundere pentru eroul fictiv, şi nici acesta din urmă nu trebuie să dea seama pentru cea dintâi.

Alteţă regală nu a fost un roman al curţii princiare — subiectul Muntelui vrăjit nu este analiza critică a tratamentului tuberculozei. Constrâns de răstălmăciri, autorul s-a văzut nevoit să

sublinieze din nou această evidenţă. în scrisoarea deschisă Despre spiritul medicinii, adresată editorului revistei Deutsche Medizinische Wochenschrift (1925), Thomas Mann respinge tentativele de a stabili paralele directe cu activitatea sanatoriilor din Davos. Legătura — dacă în genere se poate vorbi de o legătură — dintre „Hofrat Behrens" şi un „cunoscut" ftiziolog el o consideră extrem de superficială; şi ridiculizează încercarea de a vedea în Muntele vrăjit o critică a vieţii medicale, ceva în genul romanelor lui Upton Sinclair despre abatoarele din Chicago. Medicală, cartea este într-un singur sens: educă omul pentru sănătate şi viaţă. „în măsura în care o permitea naivitatea sa ştrengărească — spune Thomas Mann —, l-am lăsat pe eroul meu să presimtă o nouă umanitate, trecând prin maladie şi moarte, prin cercetarea pătimaşă a lumii organice, prin întâmplarea medicală." La acest nivel înalt, apropierea dintre literatură şi medicină, înfăptuită sub zodia cuprinzătoare a umanismului, e admisă şi chiar salutară.

Der Zauberberg a apărut în 1924, anul unei intense activităţi publicistice desfăşurate de autorul lui. Critica aspră a cărţii lui Oswald Spengler Der Untergang des Abendlandes, Declinul Occidentului (1918-1922), cinstirea scriitoarei Ricarda Huch, prefaţa la cartea Selmei Lagerlof şi la cea a lui Robert Louis Stevenson, cuvântările ţinute cu prilejul unei festivităţi muzicale Nietzsche, a unei recepţii la Amsterdam şi a alteia, organizată de PEN-Club, la Varşovia — cât de disparate ca teme şi totodată cât sunt de înrudite spiritual cu universul marelui roman toate aceste manifestări publicistice. „Problemele se revarsă unele într-altele", spunea Thomas Mann în articolul Despre învăţătura lui Spengler, delimitările pure între politică şi cultură, social şi estetic au devenit iluzorii, este în curs o „contopire a sferelor critice şi poetice [...], un proces care, ştergând graniţele dintre ştiinţă şi artă, supunând gândirea unei transfuzii de fapte şi spiritualizând forma, generează o specie de carte — dacă nu mă înşel, azi dominantă la noi — care ar putea fi denumită «roman intelectual»".

Introducerea metodologică, urmată de analiza critică a gândirii spengleriene, este relevantă nu numai pentru tema tratată, dar şi biografic. Thomas Mann îi reproşează lui Spengler apologia naturii (făcută fără nobleţea goetheană) în dauna

spiritului. Spengler îi apare nihilist şi inuman, pentru că „nu afirmă cultura, nu luptă pentru menţinerea ei, nu ameninţă cu moartea şi descompunerea doar din motive pedagogice,

spre a le putea ţine la distanţă" — aşa cum procedase autorul Muntelui vrăjit. In Tischrede in Amsterdam, cuvântul la recepţia organizată în cinstea sa în 1924, Thomas Mann evoca spiritul oraşului gazdă, al acestei „Veneţii nordice" şi, prin asociaţie, funcţiile simbolice ale culorii negre — negrul gondolelor veneţiene, al constumelor patricienilor din Liibeck, al caselor străvechi din Amsterdam. Dar nu este oare negrul şi insigna morţii? Moartea, continua vorbitorul, are nobleţea şi rafinamentul ei, sălăşluieşte în inimi, dar să n-o lăsăm să pună stăpânire pe cugetul şi gândurile noastre. Poeţii sunt copii care fac griji vieţii, tocmai pentru că boala şi moartea nu le sunt străine, dar ei sunt oricum copiii vieţii, meniţi să-i perpetueze valorile. „Fără îndoială, poetul care n-ar lua partea vieţii într-un moment istoric ca cel actual, n-ar mai fi decât un oaspete tulbure pe meleagurile întunecate ale pământului." Copil poznaş al vieţii, unul dătător de griji, adică un „Sorgenkind" îl numise şi Set- tembrini pe Hans Castorp, cerându-i tocmai de aceea învoirea să-l dăscălească. Hans se va dovedi un elev recalcitrant, dar care va avea totuşi forţa să se întoarcă la viaţă, chiar dacă pe cărări întortocheate. Autorul doreşte cu ardoare acest deznodământ — şi nu întâmplător reia aproape identic fraza citată în scrisoarea către Hans Pfitzner din 23 iunie 1925: „un artist în ale literaturii care, într-un moment european ca cel de faţă, nu s-ar situa de partea vieţii şi a viitorului împotriva fascinaţiei morţii, ar fi întradevăr o slugă netrebnică". Thomas Mann împlinea cincizeci de ani, iar la banchetul organizat în cinstea sa, Tischrede bei der Feier des fiinfzigsten Geburtstags, spunea între altele: „Dacă doresc o glorie postumă operei mele e să se poată spune despre ea că e prietenoasă faţă de viaţă (Icbens- freudlich). Da, opera aceasta e legată de moarte, o înţelege, dar vrea binele vieţii. Prietenia faţă de viaţă (Lebensfreundlich- keit) e de două feluri: unul — simplu şi robust, nu ştie despre moarte nimic; celălalt ştie, şi numai acesta din urmă — cred eu — are o deplină valoare spirituală. Este prietenia faţă de viaţă a artistului, poetului şi scriitorului." într-adevăr, reîntâlnind-o pe Clavdia

Chauchat alături de Mynheer Peeperkom şi reamintindu-i discuţia lor în franceză din „Noaptea Valpur- giei" despre genialitate, libertate şi boală, Hans Castorp, „neeroicul nostru erou", ajunge la o concluzie asupra întregii acestei sfere lunecoase de interese: „Există două drumuri care duc spre viaţă. Unul este cel obişnuit, direct şi cuminte. Celălalt e periculos, duce la moarte şi este drumul genial!" Şi încă

o coincidenţă, pe care am mai amintit-o de altfel: ideile din capitolul Mynheer Peeperkom sunt reluate de autor în cuvântarea ţinută în cinstea lui Gerhart Hauptmann la Miinchen, dezbătute într-un context similar, despre boală şi sănătate, şi întregite astfel: „Drumul genial este însă — acum urmează un cuvânt surprinzător — drumul german." De fapt, această asociere nu ar trebui să ne mire: Clavdia Chauchat îl numise de la început pe Hans „tres allemand", iar în discuţia din care tocmai am citat îi reproşează faptul că posedă din plin egoismul germanilor, preferinţa lor pentru cunoaştere, nu pentru pasiune, unilateralitate prin care ei pot deveni într-o zi „duşmani ai omenirii". Această observaţie conţine prefigurarea teoretică a războiului mondial — dar romancierul, care în taină a şi tras unele învăţăminte de pe urma lui, şi sperând că naţiunea sa va avea capacitatea de a îmbina şi neutraliza extremele, de a menţine o dreaptă măsură între natură şi spirit, raţiune şi mit, sănătate şi boală, viaţă şi moarte, îşi învaţă eroul să nu accepte învinuirea.

„Die deutsche Mitte", media germană nemediocră, echilibrul între extreme, constituia în acel moment istoric idealul lui Thomas Mann. Ideea trece ca un fir călăuzitor prin chemarea sa după primul război mondial Despre republica germană. „Calea de mijloc germană" îi apare vorbitorului o chezăşie a umanismului, a depăşirii unilateralităţii şi a falselor antinomii care-1 ademenesc pe omul modem: atomizarea estetică sau conformismul etic, absolutizarea personalităţii sau a statului, raţionalismul filistin sau mistica. In roman dilemele extreme le personifică Settembrini şi Naphta, în cuvântare alternativele sunt înfăţişate, necaricatural, prin Walt Whitman, reprezentând luminile democraţiei moderne, şi Novalis — tenebrele romantismului german. Apoteoza naturii sau a cugetului, a corpului sau a sufletului! Şi corpul poate fi însă obiect al

meditaţiei umaniste, precum în „imnul anatomic" al marelui poet american, sau ca în imnul dedicat de Hans Castorp frumuseţii organice alcătuită din materie vie şi coruptibilă, ascultând de un misterios impuls al împlinirii şi al descompunerii... Interesul pentru boală şi moarte, pentru patologic şi decadent — conchide Thomas Mann în cuvântarea sa — este Şi trebuie să fie o altă formă a interesului faţă de viaţă şi faţă de om, dovadă preocupările umaniste ale medicinii înseşi. Povestea aventurii lui Hans Castorp era aproape terminată, când cu un zâmbet interior scriitorul lansa în faţa auditoriu

lui său din 1923 sugestia: „[...] şi ar putea fi subiect de Bildungsroman faptul că aventura morţii devine în cele din urmă o aventură a vieţii, care duce către om."

In Thomas Mann, artistul şi filosoful, romancierul şi eseistul se înţeleg bine. Dedublarea e numai aparentă, preocupările rămân aceleaşi. Un ultim, pentru moment, exemplu ni-1 oferă amplul eseu Goethe şi Tolstoi (1922), un adevărat „roman intelectual" şi totodată un compendiu teoretic la Muntele vrăjit, o introducere ocolită, pe modele străine, în universul de idei şi motive postbelice ale lui Thomas Mann. în Weimarul de altădată trăia un om, pe nume Julius Stotzer, care a avut prilejul unic de a-i fi întâlnit pe ambii titani de atunci, pe Goethe şi pe Tolstoi. Legătura pe care o realizează întâmplător acest Stotzer îi dezvăluie lui Thomas Mann înrudiri spirituale adânci şi de loc întâmplătoare. „Educaţia şi mărturisirea", pedagogia şi autobiografia constituie deopotrivă, după opinia lui, sufletul operelor celor doi. Faust şi Wilhelm Meister sunt „poeme educative, reprezentări ale formării omului" dar deopotrivă şi „crâmpeie ale unei mari confesiuni". Goethe şi Tolstoi, copii „naivi" ai naturii, sănătoşi şi robuşti asemenea pământului din care-şi trag seva, se află la antipodul marilor „sentimentali", aristocraţi ai spiritului, rafinaţi şi bolnavi — la antipodul unui Schiller ori Dostoievski. Arta ne apare astfel în două ipostaze fundamentale, dezvăluind două tipuri de sensibilitate, două căi posibile de urmat: „filosofia sănătăţii" şi „filosofia bolii", creaţia obiectiv-clasică în opoziţie cu cea subiectiv-romantică, Goethe sau Schiller, Tolstoi sau Dostoievski, plastica sau muzica. Nu degeaba s-a temut anteicul Tolstoi de muzică, artă prin definiţie

romantică, spirituală, germanică, străină „naturii"; şi totuşi puţini scriitori au înfăţişat moartea cu atâta putere de sugestie ca el. Exegetului contradicţia îi pare aparentă, de vreme ce moartea poate fi şi ea un subiect umanist, ca în medicină. Mărturie stă interesul lui Goethe pentru materia organică, pentru circuitul biologic, pentru tainele corpului omenesc, interesul lui Wilhelm Meister pentru mâna unui cadavru, aflată acum pe masa lui de lucru, dar care cândva a fost mâna unei femei ce-şi îmbrăţişa iubitul, interesul lui pentru miraculosul raport dintre anorganic şi organic, dintre neînsufleţit şi însufleţit. Artistul, afirmă Thomas Mann, e dator să încerce în faţa naturii nu numai sentimente lirice, el trebuie să scruteze procesele ei în profunzime, să fie medic, fiziolog, să cerceteze şi ceea ce de obicei este

ascuns privirii. „Cum spuneam, arta este una între alte multe discipline umaniste, care toate — filosofia, dreptul, medicina, teologia şi chiar ştiinţele naturii sau tehnologia — nu sunt la rândul lor decât diferite ipostaze, variaţiuni ale uneia şi aceleiaşi sublime şi interesante probleme, faţă de care nu ne putem niciodată raporta destul de multilateral, destul de nuanţat, căci ea este omul; făptura umană — esenţa lor comună — este, ca să spunem cu Goethe, un «non plus ultra al întregii cunoaşteri şi activităţi umane», «alfa şi omega tuturor lucrurilor nouă cunoscute»." (Goethe este citat de la început: „Am studiat cu râvnă, ah, filosofia / Din scoarţă-n scoarţă, dreptul, medicina, / Şi din păcate chiar teologia" etc. — vezi traducerea lui Lucian Blaga — sunt cuvintele cu care Faust ni se recomandă la începutul primului său monolog.)

Tocmai omul, creaţia supremă a naturii şi a spiritului, îi pretinde artistului să realizeze o unitate între pornirile sale autobiografice şi cele pedagogice. Wilhelm Meister, „iubit al- ter ego" al învăţătorului, avea de îndeplinit o misiune morală, estetică şi culturală. De aceea, patosul autobiografic al cărţii se transformă treptat într-un patos pedagogic, educarea propriului eu devine o tentativă de educare a umanităţii, perfecţionarea eroului se suprapune influenţei pe care acesta o poate exercita asupra omenirii. Numai astfel devine omul o personalitate într-adevăr creatoare.

Care să fie însă obiectivul major al pedagogiei artistice în Europa abia ieşită din războiul mondial, o Europă sfâşiată de crize? „[...] Occidentul european nu are oare senzaţia acută că şi pentru el, pentru noi, pentru întreaga lume — şi nu numai
S>entru Rusia — se sfârşeşte o epocă: epoca burghezo-libera-ă-umanistă, născută în timpul Renaşterii, adusă la putere de Revoluţia franceză, şi a cărei perimare, ale cărei ultime zvâcniri le trăim noi? Acum se pune problema, dacă moştenirea mediteraneană, clasică, umanistă aparţine întregii omeniri şi e de aceea eternă, sau dacă e numai o formă spirituală, atributul unei epoci, anume a celei burghezo-liberale, şi de aceea poate muri o dată cu ea." Thomas Mann urmăreşte revoluţia din Rusia şi mişcarea comunistă. El opune fascismul italian umanismului, remarcă o similară deplasare extremistă în Spania, observă felul în care până şi Franţa raţionalistă „începe să viseze apocalipse". Cât priveşte „fascismul german", „el este păgâ- nismul popular, cultul lui Wotan, dacă ar fi să ne exprimăm cu duşmănie (şi vrem acest lucru): o barbarie romantică. El e con

secvent atunci când tinde să înăbuşe ştiinţele umaniste, învă-ţământul clasic în favoarea existenţei germane primitive". Memorabilele cuvinte datează, repet, din 1922. Eseistul tatonează un viitor pentru el incert. înclină către un „socialism" german, dar care nu se va realiza până ce „Karl Marx să nu-1 fi citit pe Friedrich Holderlin" — o „întâlnire" parcă pe cale de a se realiza. Deocamdată rămâne însă doar încrederea în om şi umanitate, încredere căreia restul merită să-i fie subordonat. în acest sens pledează autorul şi cauza ironiei, de dragul îndreptăţirii unei viziuni îndreptate ironic împotriva extremelor, spre a depăşi contrastele. „Ironia e patosul căii de mijloc", iar poporul german e dator să devină stegarul acestui patos în lume. Fiii naturii aspiră continuu către spirit, fiii spiritului tânjesc după natură. Humanitas, sinteză supremă, este scopul urmărit; în numele ei trebuie Germania să-şi urmeze împovărata cale a cunoaşterii şi perfecţionării...

Concluziile teoretice sunt de obicei mai rigide, dar mai exacte decât imaginile artistice. Goethe şi Tolstoi constituie radiografia precisă a stării de spirit în care se afla Thomas Mann pe vremea elaborării marelui său roman, exprimă în stare aproape nudă

esenţialul pe care concomitent se străduia să-l capteze într-un simbol artistic. Dar fenomenul este mai bogat decât esenţa lui. Şi, în cazul de faţă, Muntele vrăjit rămâne fenomenul viu, în care nu doar se înfruntă şi se armonizează, sublimat, Schiller şi Goethe, Dostoievski şi Tolstoi, ci care mai reprezintă şi un impunător edificiu autobiografic şi pedagogic, un tablou desfăşurat cu privire la alternative epocale, pe care le cunoaşte şi le sublimează personajul central, educân- du-se pe sine şi îndeplinindu-şi totodată datoria faţă de umanitate.

în 1912 Thomas Mann a vizitat-o câteva săptămâni pe soţia sa internată într-un sanatoriu din Davos. Ele corespund celor trei săptămâni pe care Hans Castorp voise să le petreacă împreună cu vărul său bolnav, Joachim Ziemssen, şi care în roman s-au transformat în şapte ani de miraculoasă detenţiune. Primul capitol al romanului fixează impresiile trăite efectiv de scriitor. Ca şi personajul său, îndată după sosire s-a simţit bolnav, iar cei doi specialişti ai sanatoriului, supunân- du-1 unui examen medical, i-au recomandat să rămână „sus" o jumătate de an. „Am preferat să scriu Muntele vrăjit", le va spune autorul în 1939 studenţilor de la Princeton, pe cât de laconic, pe atât de elocvent: a preferat să transpună tentaţiile

din planul biografic într-altul impersonal, să le asimileze şi să le transfigureze creator, să le depăşească literar. Este o formă superioară de „înlocuire" a realului prin ideal, a vieţii prin artă. Numai în acest fel reuşesc scriitorii să parcurgă cele nouă cercuri ale Infernului, să încerce sentimentele lui Ri- chard al III-lea şi Macbeth, să asiste la legământul dintre Fa- ust şi Mefisto, să supravieţuiască — întocmai ca Cehov — salonului nr. 6.

Iniţial, Thomas Mann plănuise lucrarea doar ca pe o replică umoristică a Morţii la Veneţia, un „joc satiric", lipsit de gravitate, pe o temă identică. Tonalitatea a rămas în parte aceasta, scriitorul continuând să aprecieze cartea ca fiind „optimistă": „poate singurul roman umoristic al zilelor noastre". Şi cu acest prilej a acţionat însă „autoînşelarea productivă" care l-a făcut mereu pe Thomas Mann să subaprecieze iniţial valenţele ascunse ale subiectelor atacate. în aparenţă modeste, neîn- semnate, scriitorul aborda „liniştit" aceste subiecte, iar când recunoştea, în întreaga lor amploare, dificultăţile şi riscurile pe

care le implicau, era prea târziu pentru a mai da înapoi. întors acasă, autorul a început să scrie povestea lui Hans Cas- torp, nebănuind încă — sau nevoind să recunoască — faptul că ea se afla „într-un primejdios centru de gravitaţie" şi că „gândea despre sine cu totul altfel" decât scriitorul. Romanul trebuia treptat să-şi amplifice dimensiunile interioare, spre a prinde în ţesătura sa întreaga problematică spirituală din primele decenii ale secolului. Pe romancier îl aştepta o muncă istovitoare, nu de trei săptămâni şi nici măcar de şapte ani. Pentru a definitiva compoziţia celor o mie două sute de pagini (din prima ediţie germană), i-au trebuit doisprezece ani, în care timp, ca să nu-şi piardă speranţa, invoca adesea cuvintele lui Heine, „Seines Liedes Riesenteppich — zweimalhun- derttausend Verse" („Ţesătura uriaşă a cântecului său — de două ori o sută de mii de versuri"); şi ale lui Goethe, „Dass du nicht enden kannst, das macht dich gross" („Faptul că nu poţi termina te face mare"). Cei şapte ani petrecuţi de Hans Cas- torp pe înălţimi, înălţimi despre care Settembrini îl prevenise că echivalează cu adâncurile, reprezintă „o fracţiune de timp mitic-picturală", iar ceilalţi — doisprezece — necesari evocării lor, au şi ei semnificaţia lor simbolică, pot declanşa meditaţia melancolică asupra curgerii timpului, asupra corespondenţelor geometrice şi astronomice, asupra sensului esoteric al cifrelor la popoarele vechi.

Jocul cu cifrele, cu tainicele lor înţelesuri, este la Thomas Mann o îndeletnicire statornică. în Iosif şi fraţii săi el va evoca discuţiile tânărului Iosif cu învăţătorul său Eliezer despre mi- raculoasa armonie dintre 3, 5, 7,12, 60, 360 sau 365. Bătrânul Iacob are doisprezece fii, corespondenţe terestre ale celor două- sprezece constelaţii cereşti. Tot el povesteşte odată cum a do- borât singur de şapte ori şapte duşmani — o licenţă poetică, deoarece acest viteaz fuge timp de şapte zile din faţa socrului său mâniat, după ce muncise pentru obţinerea Rahilei de două ori câte şapte ani. La rândul său Iosif, în vârstă de şapte- sprezece ani, călătoreşte cu nişte ismailiţi spre Egipt de şapte ori şaptesprezece zile, este vândut de ei lui Putifar ca a şaptea marfă, devine mâna dreaptă a acestuia după şapte ani, rezistă ispitei trupeşti din şapte motive, tălmăceşte faraonului, în vârstă

de şaptesprezece ani, visele despre cele şapte vaci grase şi şapte slabe, şapte spice pline şi şapte uscate ş.a.m.d.

Simetriile Muntelui vrăjit ar putea prilejui un joc similar, nu lipsit de farmec, în ciuda aparentei lui gratuităţi. în răstimp de doisprezece ani romanul a fost configurat — asemenea lumii evocate — într-un întreg armonios, sferic, obţinând în momentul apariţiei un succes cu totul neobişnuit. Thomas Mann era dispus să explice acest succes nu atât prin intrinseca sa valoare, cât prin receptivitatea sporită a intelectualităţii europene faţă de problemele dezbătute, prin ceea ce numea el „Schmerzenssympathie" (parafrazat — simpatia născută din- tr-o durere comună). „Foarte germană", cartea sa răspundea unor acute cerinţe spirituale, condensa nelinişti resimţite pe scară istorică, potenţa artistic o sensibilitate pe care războiul, înfrângerea, „dezordinea şi suferinţa timpurie" o hipertrofia- seră maximal. Anul 1914, cu care ia sfârşit povestirea, marcase de fapt începerea ei. Intelectualul vremii parcursese până la şi după acel moment aventuri fizice, morale şi spirituale ca- re-i ascuţiseră receptivitatea faţă de aventurile „ermetice" trăite de Hans Castorp. Antiteza vieţii şi a morţii devenise problema fundamentală a timpului, ca şi sentimentul că se destrămaseră iremediabil iluziile unei lumi vechi şi că omenirea se află în faţa unor perspective noi şi tulburătoare. Momentul istoric cerea confruntarea omenirii cu întrebările eterne despre atributele omului, despre locul său în univers, despre sensul existenţei sale. La ordinea zilei erau „veşnicele în- trebări-ghicitoare ale umanităţii" — şi Muntele vrăjit a atins o sută de ediţii germane... în patru ani!

Hans Castorp se hotărăşte, aşadar, să-şi viziteze vărul şi, înarmat cu aromatele sale ţigări de foi Maria Mancini şi cu Ocean Steamships, o carte despre o temă atât de aridă şi prac- tică, soseşte în sanatoriul internaţional Berghof, se instalează în camera nr. 34 — cu două zile în urmă decedase aici o ame- ricană, îl lămureşte, senin, Joachim Ziemssen —, coboară în sufragerie, face cunoştinţă cu Dr. Krokowski, care-1 anunţă că nu i-a fost dat niciodată în viaţă să întâlnească un om perfect sănătos; a doua zi dimineaţa, tot la masă, constată enervat că cineva a lăsat din neglijenţă să se trântească uşa, fără a iden-

tifica încă făptaşul, întreţine discuţii cu vărul său despre mexicana „Tous-les-deux" şi despre pneumotoraxul domnişoarei Hermine Kleefeld, îi întâlneşte pe Lodovico Settembrini, apoi pe Clavdia Chauchat, femeia cu pometi proeminenţi şi ochi migdalaţi, ochi care-i amintesc parcă de cineva, şi pe mulţi alţi pacienţi ai sanatoriului: rumena Marusia şi „fiorosul" domn Albin, doctorul Blumenkohl din Odessa şi doamna Salomon din Amsterdam, domnul procuror Paravant şi domnişoara profesoară Engelhart, doamna Stohr şi doamna Iltis, tânărul Rasmussen şi Anton Karlovici Ferge. In curând „Satan face propuneri dezonorante", anume Settembrini îl sfătuieşte pe Hans să împacheteze în grabă şi să se întoarcă acasă. Dar Hans Castorp nu este la fel de cuminte ca unchiul său James Tienappel, care va evada de pe munte după o experienţă similară. Acomodarea lui a ajuns prea departe şi treptat s-a accentuat: au început să-l preocupe şi pacienţii întâlniţi, şi „mişcarea vioaie" din trupul celor morţi, şi tehnica folosirii pledurilor în timpul odihnei în aer liber, pentru care face chiar „cumpărăturile necesare"; presimţind tulbure că o viitoare confesiune va putea avea loc numai într-o limbă străină, „încearcă să converseze în franţuzeşte"; identificând în Clavdia Chauchat o asemănare cu fostul său coleg de şcoală Pribislav Hippe, cunoaşte dulcea şi sălbatica muşcătură a dragostei, încercată odinioară şi de Gustav Aschenbach; se încumetă să audieze o lecţie „analitică" a doctorului Krokowski despre înrudirea dragostei cu moartea; iniţiază dubioase „discuţii la masă" asupra Clavdiei; pierde din ce în ce interesul pentru vapoare, pentru cei rămaşi acasă, pentru obişnuita curgere a timpului şi, la un moment dat, constată cu uimire că nici ţigările sale de foi preferate nu-1 mai atrag. Febricitarea, consultul la Behrens şi Krokowski, recomandarea lor de a urma un tratament uşor, nu sunt decât consecinţele exterioa

re ale acestei acomodări. Medicul-şef i se adresează pentru prima oară familiar, mărturisindu-i că l-a avut în vedere din prima clipă, l-a urmărit, l-a aşteptat: „[...] am presupus cu destulă certitudine că, în fond, eşti unul de-ai noştri şi vei sfârşi prin a-ţi da seama ca atâţia alţii care au venit aici pentru desfătarea lor, au privit în jur strâmbând din nas, dar în- tr-o zi

au descoperit că ar face bine — şi nu numai că «ar face bine», te rog să mă înţelegi cum se cuvine — să rămână aici, în această staţiune de munte, cu mai mult folos şi dincolo de orice curiozitate gratuită." Medicul vede în Hans un vechi pacient, cu o boală latentă, pe care aerul înălţimilor o activează doar; noi ne dăm însă seama că maladia sa e tocmai disponibilitatea sa pentru boală, interesul pentru suferinţele corpului, dar mai ales ale sufletului. Febra fiind un simptom secundar, Settembrini îşi va reînnoi propunerea, hotărât să-şi asume întreaga răspundere pentru plecarea lui Castorp. Acesta însă va rămâne ca un şcolar prost ce este, un copil poznaş al vieţii, avid de aventură în ciuda pericolului care îl pândeşte, un Tannhăuser modem, dispus să stea şapte ani prizonierul doamnei Venus pe magicul munte.

Hanno Buddenbrook, Tonio Kroger, Gustav Aschenbach, descendenţii unor echilibraţi patricieni din nord, se avântaseră şi ei — cu bună ştiinţă şi acceptând toate consecinţele — în marile aventuri ale unui spirit dezordonat. Hans Castorp este fratele lor bun, sânge din sângele lor, hanseat autentic, nu din Liibeck, ci din Hamburg, ceea ce e tot una, tradiţiile marelui oraş comercial, scăldat de apele Mării Nordice, dar aproape şi de Baltica, fiind aceleaşi. Hans vrea să-şi lege existenţa de nemărginirea oceanelor, iar cartea uscată şi practică însoţindu-1 la Davos constituie o tainică aluzie la porniri şi simpatii ce se vor putea doar mai târziu manifesta din plin...

Hans era copil când mama sa murise, căzând zguduită parcă de un hohot de râs. Tatăl său, Hans Hermann, o urmase curând. Copilul crescuse alături de bunicul său, senatorul Hans Lorenz, simbol al conservatorismului şi al tenacităţii patriarhale. Caietul cu scoarţele presate şi muchia aurită în care membrii familiei Buddenbrook însemnaseră naşterile, afacerile şi decesele, până ce Hanno, în credinţa sa naiv-înţe- leaptă că „nu mai urmează nimic", trăsese cu tocul de aur, de la un capăt la altul al hârtiei, o frumoasă linie dublă — a căpătat acum înfăţişarea unei cupe de botez cu o farfurioară, din 1650, pe spatele căreia fuseseră înscrise numele celor şap

te capi ai familiei Castorp. Ca şi Hanno, micul Hans a trebuit să cunoască de timpuriu moartea, care i-a răpit în cele din urmă şi bunicul, cu toată împotrivirea acestuia. El a înţeles latura

pioasă, spirituală şi de o frumuseţe tristă a morţii, dar şi pe cea nespirituală, foarte materială chiar, nici pioasă, nici pătrunsă de o tristă frumuseţe. Contemplându-şi bunicul pe catafalc, el a avut revelaţia descompunerii organismului, a materiei, până la acel detaliu caracteristic pe care-1 remarcase nu numai Aleoşa Karamazov la moartea părintelui Zosima, dar şi Hanno Buddenbrook în întâlnirile ultime cu membrii familiei sale. „în vreme ce se petrecea această scenă, Hans Castorp avu credinţa că respiră, mai distinct decât până acum, emanaţia uşoară, însă atât de ciudat stăruitoare, ce-o cunoscuse cu alt prilej, care, spre ruşinea lui, îi reamintea de un coleg de şcoală lovit de o boală supărătoare şi, din această cauză, ocolit de toţi, şi că parfumul tuberozelor aşezate pe mâini avea ca scop, printre altele, s-o înăbuşe, fără să reuşească de altfel, în ciuda risipei şi persistenţei lor." Hans, trecut prin moartea bunicului sub tutela familiei Tienappel, se pregătea pentru o solidă carieră burgheză. De fapt, ochii lui albaştri de sub sprâncenele blond-roşcate nu satisfăceau curiozitatea nimănui, viaţa sa putea lua încă orice întorsătură: Hans era o „pagină încă nescrisă". Sau, pentru a cita opiniile domnului Settembrini, numai aparent opuse, exprimând până la urmă acelaşi adevăr: „Un tânăr înzestrat nu este de loc o pagină albă ci, dimpotrivă, este o pagină pe care s-a şi scris cu cerneală, deocamdată invizibilă, atât binele cât şi răul, şi este rolul educatorului să scoată în relief binele, dar totodată să şteargă cu un reactiv potrivit răul care ar vrea să se afirme."

într-adevăr, Hans şi-a cunoscut bunicul în „două înfăţişări", sufletul său simplu şi sănătos s-a împovărat de cunoaşterea morţii şi a... mării. Şi pe Hanno îl pasionaseră teatrul, muzica şi marea. Cele patru săptămâni de adoraţie a mării la Travemiinde (de câte ori revine numele acestei localităţi balneare în autobiografiile lui Thomas Mann!) i-au mângâiat şi răsfăţat mai mult sufletul, făcându-1 mai visător, mai sensibil. Iar tatăl său îşi descoperea, pe măsura înfrăţirii spirituale cu fiul, aceeaşi slăbiciune. Atins de morbul melancoliei şi al meditaţiilor metafizice, Thomas Buddenbrook mărturisise surorii sale Tony (a cărei reacţie lăuntrică este semnificativă: „Lucrurile acestea nu se spun"), îi mărturisise aşadar că face parte din categoria oamenilor care preferă monotonia mării, reia-

xarea deplină a plajei: „Ochii siguri, dârzi, fericiţi şi plini de spirit întreprinzător, de energie şi de poftă de viaţă zboară din pisc în pisc, dar pentru a visa în faţa acestei nemărginite întinderi de ape care îşi rostogoleşte valurile cu un fatalism mistic, năruitor, trebuie să ai o privire învăluită, deznădăjduită, atotştiutoare, care a coborât cândva, undeva, în adâncuri de triste vârtejuri... Sănătate şi boală: asta-i deosebirea."

Motivul mării este în creaţia lui Thomas Mann permanent încărcat de sensuri filosofice. „Marea nu e un peisaj, ea este o revelaţie a eternităţii, a nimicului şi a morţii, e un vis metafizic; iar cu ţinuturile cu aer rar ale zăpezii veşnice lucrurile sunt îndeaproape înrudite. Marea şi piscurile înalte nu sunt pământeşti, ele sunt elementare în sensul unei ultime şi sălbatice măreţii extraumane; şi se întâmplă ca şi cum artistul civil, orăşan, urban, burghez se simte înclinat, atunci când e vorba de natură, să sară peste ce e peisaj pământean şi să se avânte în căutarea directă a elementarului [...]." Iată mărturia din 1926, legată explicit de Hans Castorp, a unui hanseat descinzând din „Liibeck ca formă a vieţii spirituale", dar totodată înfrăţit spiritului din Veneţia, Amsterdam, Hamburg — şi Davos! Ultimul, al şaptelea, capitol din Muntele vrăjit îl inaugurează paragraful intitulat Plimbare pe ţărm, consacrat timpului, timpului în sine şi timpului ca subiect al povestirii. Autorul se întreabă, cum să explice unei fiinţe obişnuite, de „jos", schimbările petrecute cu eroul său, cum să-i sugereze scurgerea şi totodată nemişcarea timpului în acest univers fermecat, ameţitoarea identitate dintre „Astăzi", „Ieri" şi „Mâine", dintre „încă", „Iarăşi", „Peste Puţin" şi „De Acum înainte"? în ce fel să se facă înţeles? Şi dintr-o dată îi răsare în minte imaginea plimbării pe malul mării, contemplarea stihiilor, care dilată spaţiul şi timpul, distrug orice stabilitate, certitudine, confundând „acolo" şi „aici", „înainte vreme" cu „acum" şi cu „după aceea". „O mare, iată, suntem departe de tine, dar, povestind, ne îndreptăm spre tine toate gândurile şi toată dragostea noastră, invocându-te anume şi cu glas tare, căci tu trebuie să fii prezentă în povestirea noastră, cum ai fost mereu şi cum în mod discret vei fi mereu..." întâlnirea cu eternitatea e sentimentul lui Hans Castorp, revelat cu acest prilej, ca şi cu unul descris în capitolul anterior, anume în paragraful Zăpada,

intim înrudit cu cel tocmai invocat, dar şi cu mărturisirile ulterioare ale autorului, din însemnările Călătorie pe mare cu Don Quijote (1934), conferinţa Arta romanului (1939)

ş.a. Stihia naturală şi stihia epică sunt ipostazele aceleiaşi stări de spirit, ale unui catharsis declanşat de cunoaşterea, înţelegerea, resimţirea veşniciei, ipostaze ale „înălţării", ca şi timpul, corpul uman, dragostea, boala, genialitatea, muzica — sintetizate toate în parabola „muntelui vrăjit"...

„Totuşi, lui Hans Castorp îi plăcea această viaţă în zăpadă. Găsea că se înrudeşte în multe privinţe cu plajele de pe ţărmul mării: monotonia primitivă a priveliştii era comună celor două lumi; zăpada, această pulbere adâncă, vătuită şi imaculată, avea aceeaşi funcţiune ca şi nisipul de un alb-gălbui, de-acolo, de jos [...]." După o ninsoare abundentă, în cea de-a doua iarnă petrecută la Davos, eroul nostru se avântă într-o excursie pe schiuri în împărăţia albului imaculat, înfruntând cu seninătate natura elementară, înfricoşătoare în măreţia sa, în afara timpului şi a spaţiului, indiferentă la patimile omeneşti. Aici, în ademenitoarele înălţimi, în mijlocul oceanului alb, inform şi uniform, într-o amorţeală soră cu moartea, are Hans Castorp halucinanta viziune a destinului, revelaţia celor două feţe ale istoriei omeneşti, una sublimă, alta înfiorătoare, una paradisiacă, alta infernală, visul care-i vorbeşte de tinereţe, speranţă, fericire, pace... şi sângerosul ospăţ. în şirul numeroaselor tentaţii de a ceda, de a se recunoaşte înfrânt, de a gusta amarul dulce al destrămării, această viziune este una hotărâtoare, o chintesenţă a încercărilor la care îl supune soarta pe Hans — şi totodată un prilej de a le depăşi. Aproape îngheţat, el se smulge hipnozei, îmbrăţişării mortale a elementelor, şi înţelege în fine — aici, acum — valoarea absolută a omului, superioară tuturor antinomiilor sale, idealul uman ca măsură supremă a tuturor lucrurilor: „în inimă vreau să-i
E)ăstrez morţii întreaga mea credinţă, însă vreau să-mi aduc impede aminte că orice credinţă dăruită morţii şi trecutului nu este decât viciu, voluptate întunecată şi antiumană atunci când porunceşte gândului şi conduitei noastre. în numele bunătăţii şi iubirii omul nu trebuie să îngăduie morţii să domnească asupra gândurilor lui. Şi cu asta mă trezesc..."

Este concluzia lui Hans, anume subliniată de autor, profesiunea sa de credinţă care-1 readuce alături de om şi umanitate, eliberarea din mlaştinile morţii — trezirea din beţia lui Gustav Aschenbach, întrucât ce altceva reprezintă Venusberg dacă nu o nouă Veneţie, şi cine altul este Hans Castorp dacă nu un Tannhăuser romantic, plutind într-o altă gondolă pe ape care exală ademenitoare miasme?! Hans n-a ocolit pactul

cu Diavolul, dar mai tânăr, mai simplu, mai tenace decât Aschenbach, a putut străbate nevătămat infernul. Hans Castorp a ieşit învingător, sau măcar în parte şi pentru moment învingător: crezul său va putea fi verificat şi concretizat în cursul unor noi bătăii, pe care însă autorul n-are deocamdată cum să le prevadă şi să le înfăţişeze. Victoria de moment a devenit posibilă şi fiindcă plămădirea lui Castorp s-a produs cu un deceniu mai târziu decât cea a lui Aschenbach. între timp chiar avuseseră loc ospeţe sângeroase şi pregătiri febrile în vederea altora, mai respingătoare, mai absurde. într-o asemenea vreme, răspunderea ce apăsa umerii lui Hans era mai mare: aventura sa trebuia să devină un memento pentru intelectuali, educaţia lui spirituală — un prilej de reflecţii pedagogice pentru umanitate.

Excursia pe schiuri a fost pe placul lui Settembrini, deşi elevul său se arătase îndărătnic şi deşi nici acum ea n-avea cum să satisfacă pe deplin aşteptările bravului pedagog italian. Pornind în aventura sa, de fapt iniţiatică, Hans se gândea în sinea lui la Settembrini: „[...] îmi eşti drag. Deşi eşti, ce-i drept, numai un flecar şi un flaşnetar, te dovedeşti plin de cele mai bune intenţii şi-mi eşti mai drag decât mititelul iezuit şi terorist neînduplecat, călăul şi şfichiuitorul spaniol cu ochelarii lui care aruncă fulgere, măcar că are întotdeauna dreptate când vă certaţi... când vă certaţi ca pedagogi pentru bietul meu suflet, aşa cum o făceau Dumnezeu şi Diavolul disputându-şi omul din Evul Mediu..."

Reproşul adresat lui Thomas Mann că s-ar fi raliat poziţiei reprezentate de Lodovico Settembrini a fost superficial. El a respins de fiecare dată această presupusă identificare a sa cu literatul italian. Ar fi fost o unilateralitate, cum şi mai unilaterală ar fi arătat îmbrăţişarea ideilor lui Naphta. Antigona nutrea un

respect profund şi pentru forţele pământene, şi pentru cele subpământene; excesele lui Creon au obligat-o însă să-i acorde prioritate lui Hades. Thomas Mann era „omul echilibrului", dar nazismul îl va obliga să aleagă calea opusă acestuia, calea raţiunii şi a umanismului. Când barca se apleacă spre dreapta, pentru echilibrare te apleci instinctiv spre stânga — va preciza el. N-ar fi fost firesc, ca pe măsura întăririi adepţilor lui Naphta, să se fi înclinat într-adevăr tot mai mult spre vederile lui Settembrini? Numai dacă poziţia acestuia nu ar fi fost dintru început depăşită şi anacronică, iluzorie şi ineficace. Conştient, de această limitare înpă din

timpul elaborării romanului, autorul l-a conceput pe Settem- brini ca pe un Don Quijote, ridicol în nobleţea sa, angajat în lupte decisive cu morile de vânt; şi l-a înfăţişat cu ironie, cu un zâmbet când binevoitor, când batjocoritor până la persiflare. Pe parcursul atâtor „operationes spirituales", disputele purtate pentru cucerirea sufletului său (de fapt pentru sufletul intelectualului european), Hans Castorp se convinge treptat că ambii protagonişti sunt nişte „palavragii", unul desfrânat şi rău, celălalt filistin şi linear, iar turnirurile lor nu sunt decât un „guazzabuglio", un ridicol zăngănit de arme, incapabil să soluţioneze problemele. în ochii lui Hans, ca şi ai autorului şi ai cititorilor, Settembrini este simpatic, în schimb Naphta, mai degrabă antipatic, dar contează nu atât afectele, cât clarviziunea. Luciditatea critică a surprins erorile ambelor tabere. „Era o ciocnire de principii şi o încurcătură generală, era o mare confuzie, iar lui Hans Castorp i se părea că adversarii ar fi mai puţin îndârjiţi dacă, pe când se certau, această confuzie nu le-ar copleşi sufletele."

„Homo humanus" şi „princeps scholasticorum", gingaşul „Satana" şi necruţătorul „Joii jesuite â la petite tache humi- de", Settembrini şi Naphta exprimă două universuri, două sisteme de gândire unilaterale. La începutul romanului scriitorul ne vorbise despre „cele două înfăţişări ale bunicului" Hans Lorenz Castorp — pe parcurs aflăm despre „cei doi bunici" ai lui şi ai italianului, din Nord şi din Sud, unul patrician din Hamburg, altul carbonaro din Milano, amândoi înveşmântaţi în negru în semn de protest împotriva prezentului nedrept — unul din stimă pentru trecut şi

moarte, altul în numele viitorului revoluţionar. Confruntarea acestor două ascendenţe, ale lui Castorp şi Settembrini, este semnificativă, ca şi descoperirea pe care o facem mai târziu în ceea ce-1 priveşte pe Naphta, care moştenise de la părintele său, Elia Naphta, originar din Galiţia, mintea talmudică şi convingerea înrudirii spiritului cu sângele, a cruzimii cu nobleţea. Cu totul alta este tradiţia intelectuală şi biologică pe care o continuă Settembrini. Antichitatea elină şi romană, Dante, Carducci şi Ga- ribaldi l-au format pe umanistul italian; în timp ce, ajuns sub oblăduirea religioasă a lui Pater Unterpertinger care-1 converteşte la catolicism, Leo Naphta este educat în colegiul „Stella matutina". Luministul şi iezuitul se împlinesc în împărăţia bolii şi, parcă anume pentru a se înfrunta nestingherit, închiriază amândoi camerele croitorului Lukacek. Settembrini,

după ce îşi exercită într-o relativă suveranitate atribuţiile de pedagog asupra lui Castorp, încercând să anihileze influenţa concretă şi spontană a sanatoriului Berghof şi mai ales a Clav-diei Chauchat, în a doua jumătate a romanului trebuie să facă faţă unui adversar implacabil în hotărârea de a-i distruge sis-temul de vederi. Controversele lor reiau, într-o formă ascuţită şi adesea parodiată, alternativele de până atunci ale întregii opere: spirit sau natură, democraţie sau dictatură, libertate sau teroare, pace sau război, sănătate sau boală, individ sau colectivitate, independenţă sau supunere, dragoste sau ură, cultură sau barbarie, lumină sau întuneric, clasic sau romantic, moral sau amoral, liberalism sau obscurantism? întrebările nu sunt abstracte, de aceea nici răspunsul nu poate fi linear. Settembrini apără într-adevăr echilibrul, progresul, raţiunea, „literatura", dar de pe poziţiile unui umanism naiv şi tradiţional, copiat după veacul al 18-lea şi începutul secolului ai
19-lea, ajuns desuet în epoca revoluţiilor şi războaielor mon-diale. Naphta, dimpotrivă — iraţionalist, mistic, apologet al barbariei — afişează un radicalism contemporan, la nivelul secolului al 20-lea. Nobilul Settembrini e conservator, înrăitul Naphta — aparent revoluţionar. Naphta întreprinde critica orânduirii burgheze de pe poziţii retrograde şi radicale totodată, iar descendentul patricienilor hanseaţi recunoaşte îngrijorat că

faţă de argumentele sale maximaliste armele blândului Settembrini sunt ruginite. Conflictul dintre Mozart şi Wagner, dintre Goethe şi Nietzsche a devenit caricatural, prototipurile au degenerat în epigoni groteşti. Oricum însă, un Friedrich Nietzsche pe cale de a se transforma în Oswald Spengler şi mai apoi de a decădea în Alfred Rosenberg reprezintă un pericol acut.

Liberalism sau totalitarism, capitalism tradiţional sau fascism — iată dilema spre care converg disputele lui Settembrini şi Naphta, exprimând în forme speculative conţinuturi arzătoare nu numai pentru Castorp, dar şi pentru Thomas Mann. Critica exceselor străine implică şi o distanţare faţă de ispite proprii romancierului: individualismul apolitic şi tentaţiile iraţionaliste, clasicismul simplificator şi abuzul romantic, certitudinile lui Johann Buddenbrook şi relativismul lui Gus- tav Aschenbach, „Liibeck"-ul şi „Veneţia". Ironia lui Thomas Mann nu ne înşală: fiecare extremă ascunde un grăunte îndrăgit cândva de el însuşi, sau continuând întrucâtva să-l fascineze. Capacitatea lui de a se observa cu luciditate, de a se

parodia şi caricaturiza impune cu atât mai mult respect. De-acum Hans Castorp nu mai vrea să se identifice nici cu burghezul filistin James Tienappel, dar nici cu psihanalistul Edhin Krokowski. El doreşte să cunoască fiecare atitudine posibilă, să le înţeleagă dinăuntru, cât mai lucid, confruntându-le şi corectându-le mereu. împreună cu autorul său, el se convinge de slăbiciunile bunicilor din sud şi nord, italieni şi germani, de incapacitatea vechiului umanism de a răspunde întrebărilor contemporane. Bătrâna epocă a Luminilor degenerase lamentabil, născând fantomatice „Asociaţii internaţionale pentru organizarea progresului", producând enciclopedii sociologice incapabile să aline suferinţa, reducând francmasoneria la o farsă mistică. Eroul şi autorul refuză însă, totodată, noul antiumanism, scolastica modernă, obscurantismul contemporan, dogmatismul agresiv. Limitele trecutelor idealuri nu justifică lipsa unui ideal, platitudinea logicii îmbătrânite — absurdul, pâlpâirea slabă a luminii — întunericul. Un nepieritor merit al Muntelui vrăjit rămâne stigmatizarea barbariei, ca sistem ideologic şi ca prefigurare a politicii totalitare.

Thomas Mann mixtează de fapt extremele, de „dreapta" şi de „stânga". Naphta perorează despre „teroare", pe care o descrie ca pe un „comunism creştin", întemeiat pe „proletariat" şi avântat spre „socialism", neiertător faţă de burghezie şi capitalism, liberalism şi umanism. Prin el, autorul însuşi opune democraţiei orice fel de dictatură, fostă şi viitoare, eclesiasti- că, de rasă ori de clasă. Amalgamarea opuselor i-o întreţine experienţa „dictaturii proletariatului" din Ungaria şi Germania, precum şi treptata fortificare a „naţional-socialismului", prevestind instaurarea celui de-al „Treilea Reich". Abia pe temeiul luptei comune împotriva hitlerismului din partea puterilor „aliate", va ajunge el să disocieze antinazismul, îmbrăţişat cu intransigenţă, de un anticomunism radical, pentru el inacceptabil.

Până la urmă contează nu atât titulatura, cât natura concepţiilor lui Leo Naphta, viziunea sa de ansamblu şi principalele ei componente. Iezuitul ridică în slăvi „Evul Mediu clasic", denigrează munca fizică şi acceptă bucuros să fie numit „inimicus humanae naturae", „duşmanul neamului omenesc"; se lansează cu sarcasm în „profeţii catastrofice": „Catastrofa trebuie să vină, va veni pe toate căile şi în toate felurile" — inclusiv prin „războiul" necesar ca antidot la moliciunea tineretului şi „pentru ameliorarea rasei". Asemeni teolo

gului luteran Eberhard Schleppfuss din Doctor Faustus, el justifică toate pedepsele instituite de catolicism, excomunicarea sau arderea pe rug, în numele salvării sufletului, crede în su-
ijerioritatea lui Ptolemeu asupra lui Copemic, în victoria scoasticii asupra ştiinţei, predică „autoritatea absolută, disciplina de fier, sacrificiul, negarea eului şi siluirea personalităţii". Epocile sănătoase, exclamă el, cer nu eliberarea şi dezvoltarea omului. „Ceea ce le trebuie, ceea ce cer, ceea ce vor avea — este Teroarea."

în nuvela La profet (1904), dementul Daniel îşi încheia astfel proclamaţiile: „Soldaţi! [...] vă dau spre jefuire — lumeaV („Soldaten! [...] ich iiberliefere euch zur Plunderung — die Weltl"). în romanul faustic scris cu patru decenii mai târziu vom întâlni exact aceleaşi cuvinte, rostite de poetul Daniel zur Hohe, care îşi citeşte, la o întrunire a cercului miinchenez dominat de

Sixtus Kridwiss, proclamaţiile teroriste, redactate în numele unei energii absolute, Christus imperator maximus, gata să subjuge şi să pângărească întreg globul pământesc. Naphta e veriga de legătură între primul şi cel de-al doilea Daniel, urmărind, în calitatea lui de iezuit fanatic, o totală dictatură a ordinului său. „[...] dualismul binelui şi al răului, al lui dincoace şi al lui dincolo, al spiritului şi al puterii trebuie să fie — pentru împărăţia ce va veni — în mod trecător suspendat şi înlocuit printr-un principiu care să împace asceza cu autoritatea. Iată ce numesc eu necesitatea Terorii." în numele acestei Civitas Dei trebuie menţinute şi extinse pedepsele corporale, tortura, condamnarea la moarte, iar omul e îndemnat să admită şi să comită vărsarea de sânge, să cunoască astfel „plăcerea cea mai profundă" a existenţei sale. „V-ar plăcea să ucideţi?" îl întreabă batjocoritor Settembrini, fără a bănui că răspunsul paradoxal va veni curând.

A fi om înseamnă, pentru Naphta, a fi bolnav, în afara bolii neputându-se manifesta spiritul şi împlini genialitatea. „Ca şi cum toţi oamenii sănătoşi n-au trăit întotdeauna prin cuceririle bolii. Au existat oameni care au acceptat, în mod conştient şi cu bunăvoie, boala şi nebunia, ca să cucerească pentru omenire cunoştinţe ce aveau să devină sănătate, după ce fuseseră cucerite prin demenţă, iar posesiunea şi folosinţa acestor cuceriri, obţinute printr-un sacrificiu eroic, nu mai depind de boală şi de demenţă. Aceasta este adevărata crucificare." într-o formă parodiată şi absolutizată, romancierul îi atribuie lui Naphta unele idei pe care le împărtăşea Hans

Castorp — şi el însuşi, dovadă studiile lui ulterioare despre Dostoievski, Nietzsche, Wagner sau descrierea lui Adrian Leverkiihn, în care ele sunt reluate aproape textual. De altfel, o parodiere asemănătoare realizează şi prin intermediul lui Settembrini: filipica acestuia împotriva protestantismului „răsăritean" £il lui Luther, fatal dezvoltării umanismului în Germania, o vom reîntâlni, într-o formă explicită, în publicistica antinazistă a lui Thomas Mann sau în acelaşi Doctor Faustus.

Penultimul paragraf din Muntele vrăjit este Marea irascibilitate, pregătire umoristic-simbolică a războiului. Atmosfera din Davos devine pe zi ce trece mai tulbure, oamenii acţionează sub impulsuri neclare, manifestă o neobişnuită iritare, provoacă

scandaluri absurde, ca cel dintre Wiedemann şi Sonnenschein, sau cel din grupul polonez. Pe Leo Naphta îl revedem pentru ultima oară în aceste împrejurări, nesustră- gându-se nici el conflictului fatal cu Settembrini. „Teroarea sfântă de care epoca noastră are atâta nevoie nu-i decât un scepticism împins până la ultima limită, un haos moral din care se înalţă absolutul." Asta, după ce Settembrini îi întrerupe ultimul monolog despre romantismul secolului al 19-lea, despre identitatea revoluţiei cu reacţiunea şi a libertăţii cu războiul, nu mult mai brutal ca de obicei; dar în atmosfera încărcată de suspiciuni, nu mai poate fi vorba de concesii. Naphta nu vrea cu nici un preţ să renunţe la duel. Tentativele lui Hans Castorp de a media o împăcare se dovedesc zadarnice. Iezuitul pare hotărât, puternic, anunţă victoria iminentă a taberei pe care o reprezintă, dar Thomas Mann ne dezvăluie
Î>rin nuanţe subtile taina pe care o nutrea în adâncul sufletu- ui: Naphta a fost şi va fi înfrânt, el nu l-a putut şi nu-1 va putea niciodată cuceri definitiv pe Hans Castorp, iar în momentul când, prin declanşarea unui război distrugător, totul îi pare favorabil lui Naphta, acestuia nu-i mai rămâne decât să moară. Totul e dozat cu extremă precizie: conform principiilor sale liberale, Settembrini este hotărât să nu-1 ucidă, dar nici Naphta nu doreşte să omoare, ci să moară. Deznodământul, neaşteptat şi revelator, simbolizează eşecul dublu al existenţei sale, în raport cu viaţa sa, care-i răstoarnă planurile, şi *n raport cu idealurile sale, pe care nu le poate realiza. Sinu- cigându-se, Naphta se revelează în acelaşi timp puternic şi slab, puternic în idei radicale, slab în acţiunea practică — în orice caz, slab pentru adepţi şi urmaşi. Generozitatea autorului faţă de el implică şi o ironie ascuţită, neîncrederea în cu

vintele şi gesturile spectaculoase ale duşmanilor umanităţii. „Supraomul" e demitizat. Verdictul e fără drept de apel. Deşi vizează un destin simbolic, istoria îl va transfera într-un verdict necruţător la adresa călăilor virtuali şi mai ales reali, care nu se vor da în lături de la ucideri efective, de la masacrarea atâtor nevinovaţi, încercând apoi, măcar unii dintre ei, să scape de răspundere prin sinucidere.

Un exeget al romanului, Hermann I. Weigand, îl încadrase, cu

asentimentul autorului, într-o celebră tradiţie germană şi universală, „The Quester Legend", „Sangraal-" sau „Holy Grail romances". Thomas Mann însuşi explică filiaţia, în conferinţa Introducere în Muntele vrăjit, şi caracterizează tipologia eroilor pe care-i va crea în continuare: „Eroul lor, indiferent că se numeşte Gawain, Galahad sau Perceval, este tocmai un quester, un căutător şi un cercetător, care cutreieră cerul şi infernul, şi se ia la întrecere cu cerul şi infernul, care încheie un pact cu necunoscutul, boala, răul şi moartea, cu lumea de dincolo, lumea ocultă, care în Muntele vrăjit e definită ca fiind «îndoielnică» (fragwiirdig), tocmai ca să cucerească Gral-ul, adică înălţimile, cunoaşterea, iniţierea, ştiinţa, să găsească piatra filosofală, aurum potabile, izvorul vieţii."

Hans Castorp este un atare „Quester-Held", asemenea lui Faust şi Wilhelm Meister, Tannhauser sau Parsifal, iar romanul întreg — „Bildurigsgeschichte und Wilhelm Meisteriade"; o modernizare şi o parodie a tradiţionalei forme literare germane, respectiv o sublimare şi spiritualizare a romanului de aventuri. Castorp este frate bun cu alţi „căutători ai Gral-u- lui" şi alţi aventurieri ai lui Thomas Mann, mai rafinaţi sau mai telurici, ca Iosif, Adrian Leverkuhn, Gregorius sau chiar Felix Krull.

In călătoria sa pedagogică, eroul „simplu" (simplu ca şi miticul Parsifal) vrea să descopere misterul vieţii, să pătrundă în tainicul „templu al iniţierii", care într-o contemporaneitate prozaică devine sanatoriul Berghof, un natural loc supranatural în care se desfăşoară banale şi senzaţionale competiţii pentru cucerirea sufletului celui încă neiniţiat. înfruntarea celor doi mentori declaraţi este un segment important al acestei bătălii, dar nici pe departe singurul. Până la apariţia lui Naphta, principalul adversar al italianului — cel al culturii occidentale, mediteraneene — este „răsăriteana" Clavdia Chauchat, zeiţa ademenitoare de pe noul „Venusberg", cea care trânteşte uşile în urma ei, pentru că „e atât de neglijen

tă", Şi este neglijentă pentru că e bolnavă — un emisar al unei lumi atinse de morbul iresponsabilităţii şi al genialităţii. In Clavdia recunoaştem ceva din Gerda Buddenbrook, dar şi din Lisaveta Ivanovna, compatrioata ei senină, ceva din echilibrata Rahila dar şi din exaltata Mut-em-enet, soţia lui Puti- far, care

nici ea n-a fost numai seducătoare, ci animată de o autentică pasiune, sau din hotărârea impunătoare şi chiar înfricoşătoare de care dă dovadă Tamar, femeia care nu se lasă expulzată din istorie... Thomas Mann va admite că eroinele sale l-au interesat mai mult prin prisma general-umană decât specific-feminină, completând însă mărturisirea prin cuvintele lui Goethe: „Denn das Naturell der Frauen / Ist so nah mit Kunst verwandt" („Căci natura femeilor e atât de înrudită cu arta"); iar lecţia sa despre Richard Wagner şi „Inelul Nibelungi- lor" (1937) o va încheia tot cu finalul poemului goethean al vieţii germane şi universale: „Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan" („Etem-femininul / Ne-nalţă-n tării").

Privirea uşor ironică cu care o învăluie pe Clavdia Chau- chat nu destramă „etern femininul", farmecul ei tot mai perceptibil, acel farmec care o şi absolvă în cele din urmă de rolul ispititoarei pe care-1 joacă iniţial. Clavdia Chauchat şi nu Hofrat Behrens este reprezentantul cu adevărat autorizat al „muntelui vrăjit", autenticul lui proprietar spiritual. Figura ei e nucleul în jurul căruia gravitează toate motivele „periculoase" ale cărţii: dragostea, boala, libertatea, moartea, geniul. Ea este noua Veneţie, un nou Tadzio, e înrudită cu ciuperca de care vorbeşte în lecţia sa doctorul Krokowski — impudicus aphrodisiacum —, simbol al dragostei şi al morţii. Pasiunea lui Hans pentru ea e o variantă îndulcită a fatalei atracţii resimţite de Gustav Aschenbach pentru Veneţia. împătimirea lui culminează în Noaptea Valpurgiei, extraordinarul ultim paragraf din capitolul al cincilea, de dragul evidenţei punctat cu citate din Faust. La şapte luni de la sosirea sa în acest „ţinut genial", Hans se destăinuie frumoasei vrăjitoare, dar nu în limba maternă, ci în franţuzeşte, „[...] car pour moi parler franţais, c'est parler sans parler, en quelque maniere — sans responsabilite, ou comme nous parlons en reve" („[...] căci pentru mine a vorbi franţuzeşte e ca şi cum aş vorbi fără să vorbesc — fără vreo răspundere, cam aşa cum vorbim în vis"). Este clipa când „prinţul Carnavalului" se leapădă de convenţii şi îngrădiri, când i se poate adresa iubitei cu mult râvnitul „tu", când îi poate cere cu împrumut un creion, ca

odinioară lui Pribislav Hippe. „Vous aimez l'ordre mieux que la

liberte" („Va e mai dragă ordinea decât libertatea"), îi ironizează Clavdia pe germani, dar Hans nu este numai „bour- geois", ci şi „poete" şi „amoureux", de aceea se scufundă fără teamă în îmbietorul ocean al simţurilor şi al libertăţii mortale, al acelei libertăţi pe care întâia oară o gustase la şapte săptămâni după sosirea sa aici, şapte săptămâni scurse ca şapte zile, atunci când i-a anunţat pe cei rămaşi „jos" că a hotărât să nu se întoarcă, deocamdată, printre ei. Nu demult Hans îl vizitase pe Behrens pentru a vedea portretul Clavdiei; şi provocase discuţia despre legătura artei cu ştiinţa, circuitul materiei, tainele epidermei şi moartea — „une destruction organi- que" („o descompunere organică"). Acum, în crescendo-ul final al Nopţii Valpurgiei, el îi mărturiseşte Clavdiei convingerea sa, la care fără ajutorul ei nu ar fi ajuns niciodată: „Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un" („Trupul, iubirea, moartea, acestea trei nu fac decât una").

Marele său monolog este un imn păgân în cinstea acestei trinităţi indestructibile, un imn care păstrează ceva din volup-tatea pierii lui Gustav Aschenbach, dar care prefigurează tot-odată şi noi armonii ale umanităţii. „[...] le corps, lui aussi, et l'amour du corps, sont un affaire indecente et fâcheuse [...] mais aussi [...] une grande gloire adorable, image miraculeu- se de la vie organique, sainte merveille de la forme et de la beaute, et l'amour pour lui, pour le corps humain, c'est de meme un interet extremement humanitaire et une puissance plus educative que toute la pedagogie du monde!... [...] Oui, mon Dieu, laisse-moi sentir l'odeur de la peau de la rotule, sous laquelle l'ingenieuse capsule articulaire secrete son huile glissante! Laisse-moi toucher devotement de ma bouche 1'Arteria femoralis qui bat au front de la cuisse et qui se divise plus bas en les deux arteres du tibia! Laisse-moi ressentir l'ex- halation de tes pores et tâter ton duvet, image humaine d'eau et d'albumine, destinee pour l'anatomie du tombeau, et laisse-moi perir, mes levres aux tiennes!" („[...) trupul, şi ea, şi dragostea trupului, sunt o chestiune neruşinată şi supărătoare, [...] dar [...] este o mare glorie slăvită, imagine minunată a vieţii organice, sfântă minune a formei şi a frumuseţii, iar iubirea este, pentru el, pentru acest corp omenesc, de un interes extrem tot atât de umanitar şi reprezintă o forţă mult mai educativă decât întreaga pedagogie a lumii!... [...] Da, Dumnezeule, lasă-mă să simt mireasma pielii

de pe rotula ta, sub

care iscusita pungă articulară secretă unsoarea lunecoasă. Lasă ca buzele mele să-ţi atingă cu smerenie artera femoralis care pulsează în adâncul coapsei şi care se bifurcă mai jos în arterele tibiei! Lasă-mă să-ţi simt exalarea porilor şi să-ţi pipăi puful, imagine omenească de apă şi albumină, sortită anatomiei mormântului, şi lasă-mă să mor cu buzele lipite de buzele tale!")

Cântul acesta exaltat este o revenire, pe marea spirală a istoriei, la Cântarea cântărilor, la firescul începutului, la echilibrul vieţii şi morţii, al corpului şi spiritului — o revenire după ce a fost sorbită ultima picătură din cupa otrăvită a cunoaşterii. în Noaptea Valpurgiei se întâlnesc Moartea la Veneţia şi Legea, Doctor Faustus cu losif şi fraţii săi, romantismul cu clasicismul, estetica „sentimentală" cu o străveche şi mereu modernă „naivitate". Spiritul doreşte întoarcerea la natură, eroul împovărat de înţelegerea morţii — renaşterea la viaţă nouă. Tentaţiile periculoase, încă nu pe de-a întregul depăşite, au pierdut din gravitate, fiind transpuse într-un plan comic: decadenţa este pe cale de a deveni un joc! Clavdia Chauchat, noua Veneţie — feminină, gingaşă şi înţelegătoare — invită la jocul de-a dragostea, de-a boala, la jocul cu moartea, mai degrabă decât la moartea însăşi. Ademenitoare, lipsită de gravitate şi învăluită într-o tandră poezie, făptura ei vibrează de un lirism al înţelegerii şi o ironie a complicităţii. Duşmană a moralistului Settembrini, ea nu este lineară, extremistă, neiertătoare ca Naphta, şi tocmai de aceea nu piere. Settembrini şi Naphta personifică principii, Clavdia este mai înainte de toate femeie, om care supravieţuieşte prăbuşirii propriilor ei principii unilaterale. întoarcerea ei la Davos cu mynheer Pieter Peeperkom dovedeşte că nu ideea nudă învinge, ci omul. Puternicele resentimente ale lui Settembrini şi Naphta faţă de ea izvorăsc din conştiinţa efectului superior al influenţei sale — umane, deci mai aproape de totalitate, de adevărul întotdeauna concret — asupra lui Hans: ei se întâlnesc în „reaua voinţă a educatorului faţă de femeie, care introducea un element tulburător şi stingheritor, cu alte cuvinte această ostilitate tainică şi originară care îi apropia — deoarece adversitatea lor era neutralizată de sentimentele de pedagogi care-i însufleţeau pe

amândoi".

Clavdia este un suflet viu, de aceea îl şi înţelege pe Pieter Peeperkorn, personalitate contradictorie, dar vie. „Personalitatea, după cât se pare, nu era educativă — şi cu toate

acestea, ce noroc poate constitui pentru cineva care călătorea ca să se cultive!" Decepţionat de Settembrini şi Naphta, Hans Castorp rămâne fascinat de Clavdia şi de Peeperkorn, simbolurile vieţii triumfătoare, ale vitalităţii nestăpânite, maiestuoasă chiar în neputinţă, superioară virtuţilor abstracte. „Şi dacă sunteţi un partizan al valorilor — îi explică Hans nedumeritului Settembrini —, personalitatea este, în definitiv, o valoare pozitivă, cred eu, un element mult mai pozitiv decât prostia şi inteligenţa, pozitiv în cel mai înalt grad, pozitiv într-un mod absolut, ca viaţa — pe scurt: este o valoare a vieţii [...]." Peeperkorn e şi parodia — demnă de stimă — a marilor personalităţi „naive", sănătoase, puternice, a lui Goethe şi Tolstoi. Ca viaţa însăşi, el lasă în urma lui disputele sterile şi-l cucereşte pe tânărul erou sătul de antinomii. Pactul lui Hans cu Clavdia întru apărarea lui Peeperkorn şi cu acesta întru apărarea femeii iubite de amândoi este, în concepţia autorului, o alianţă umanistă a unor oameni vii în numele oamenilor vii, realizarea „căii de mijloc" pentru apărarea umanităţii. Clavdia părea la început indiferentă faţă de semeni, dar întoarcerea sa cu Peeperkorn la Castorp dezvăluie generozitatea sufletului ei, care nu se va dezminţi. Peeperkorn se sinucide din motive opuse micului iezuit, din cauza unei hipertrofieri a personalităţii şi dragostei pentru viaţă, ajunsă ciuntită, din cauza virilităţii lui secătuite; iar Clavdia părăseşte din nou, de astă dată pentru totdeauna, muntele ei vrăjit.

Da, Clavdia se identifică prin excelenţă cu muntele magic, cu vraja muntelui Venus, de care Hans Castorp nu s-a desprins şapte ani. Prin Clavdia a cunoscut tânărul hanseat frumuseţea, libertatea, genialitatea, cu toate că acasă nu fusese, evident, „un homme de genie", şi ar fi putut uşor pleca din viaţă, ca oricare dintre predecesorii săi, neiniţiat în tainele ei periculoase şi înălţătoare. Clavdia l-a călăuzit prin împărăţia suferinţei şi a morţii, ca odinioară Vergiliu pe Dante prin iad, şi l-a ajutat apoi să se reîntoarcă la lumină; căci imaginea ei, asemenea unei noi

Beatrice, l-a iniţiat deopotrivă în tainele raiului, l-a învăţat că uneori fără a trece prin infern nu poţi ajunge în paradis. Astfel a parcurs Hans Castorp drumul prăpăstios al mântuirii sale.

„Dar toată tematica medicală este în cele din urmă doar o cale educativă care-1 duce pe micul Hans prin experienţa trupului spre ideea de om." Precizarea se află în scrisoarea

din 15 septembrie 1927 către Adolf Pfanner, împreună cu o alta, tot importantă: Peeperkom „mi se pare şi mie uneori" „cea mai viguroasă figură a cărţii sub aspectul purei creaţii".

„Artistul este adversarul înnăscut al morţii [...]." Concluzia scriitorului era prevestită de Muntele vrăjit. Nemărturisita metamorfoză a Clavdiei proba superioritatea vieţii; şi tot astfel repulsia lui Hans faţă de necuratele experienţe ale doctorului Edhin Krokowski. în eseul Aventuri oculte (1923) Tho- mas Mann evocă scenele demonice şi ambigue văzute de el în casa doctorului Albert Freiherr von Schrenck-Notzing, asemănătoare celor din Muntele vrăjit. Mediumul Wili S. corespunde, în paragraful din roman îndoieli dintre cele mai grave (Fragzviirdigstes), lui Ellen Brand; spiritul Minna — spiritu- lui-Holger; scriitorul însuşi, tentat să se iniţieze în misterele spiritismelor, ia înfăţişarea lui Hans Castorp. în eseu autorul conchide: „Nu, nu merg la domnul von Schrenck-Notzing. Asta nu duce la nimic, în nici un caz la ceva bun. Iubesc ceea ce am denumit lumea moral-pământeană (die sittliche Ober- welt). Iubesc poezia omenească, gândirea clară şi umană, detest scrântirea creierilor şi mocirla sufletească." Un detaliu semnificativ evidenţiază acelaşi protest al romancierului: Hans Castorp părăseşte brusc şedinţa spiritistă, tocmai când dorinţa sa dementă de a revedea spiritul decedatului său văr pare a se înfăptui. în 1947, amintindu-şi de vechea sa atitudine faţă de sferele oculte şi de roman, TTiomas Mann va preciza: „[...] sfârşitul capitolului, plecarea lui Hans Castorp din şedinţă, demonstrează convingător că şi el consideră nedemn, păcătos, dezgustător, ceea ce văzuse." Cronologic, aceasta e ultima tentativă a bolii — eşuată ca şi cele precedente — de a-1 acapara, de a-1 perverti, de a-1 desfigura spiritual pe Hans Castorp.

Literatura secolului nostru cunoaşte clasici ai echilibrului şi ai

dezechilibrului, scriitori armonioşi şi scriitori exaltaţi, autori născuţi sub zodia vieţii şi autori fascinaţi de misterul morţii, încrezători în soarta omenirii şi pesimişti iremediabili. In orice epocă tulbure şi tragică s-au conturat pregnant şi alternative artistice, adesea opuse una alteia. Arta „apolinică" îşi are, ca şi cea „dionisiacă", maeştrii ei contemporani, şi nu este întâmplător că adesea ei s-au afirmat într-unul şi acelaşi răstimp. Anii dinaintea şi din timpul primului război mondial, ca şi anii imediat următori, tocmai cei în care a fost conceput şi scris Muntele vrăjit, au fost marcaţi de elaborarea câ

torva piese de bază ale prozei moderne occidentale: în căutarea timpului pierdut şi Ulise, Procesul şi Castelul.

O sensibilitate deosebită faţă de tragic s-a remarcat la scri- itorii de limbă germană, împovăraţi de moştenirea Germaniei wilhelmiene şi a Austriei habsburgice, de experienţa dezastrului naţional german şi de pulverizarea celuilalt imperiu. Muntele vrăjit este tot o carte apocaliptică, în care răsună ecourile tragediei ţării şi a intelectualităţii ei, o carte înrudită cu şi deosebită de romanele sau nuvelele lui Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, ca şi de ale lui Lion Feuchtwanger, Alfred Doblin, Erich Maria Remarque, Arnold Zweig sau Heinrich Mann. Particularitatea lui Thomas Mann constă în capacitatea de a uni şi sintetiza, de a arunca o punte de legătură între extreme, de a făuri un tip de roman care să valorifice poemele homerice şi patimile biblice, seninătatea lui Tol- stoi şi frenezia lui Dostoievski. El este un umanist german, un optimist cu deznădejdea în priviri, un admirator al impunătoarelor construcţii, neîncrezător în trăinicia lor, un adept al fericirii, conştient de suferinţele care îi netezesc drumul. El urmăreşte un echilibru imposibil între lumină şi tenebre, între viaţă şi moarte. Această năzuinţă constantă îi asigură o situaţie oarecum singulară în proza primei jumătăţi de veac. Rareori vom întâlni un scriitor modem care să poată fi la fel de bine încadrat printre tradiţionali ca şi printre modernişti, un romancier antidecadent şi decadent în acelaşi timp, mai exact, un vrăjmaş al decadentismului ispitit de decadenţă, un autor complex, complicat, uneori contorsionat, cu darul de a încerca limpeziri. Thomas Mann a priceput limitele umanismului şi a rămas

umanist, a trecut prin tentaţii iraţionaliste şi s-a fortificat pe poziţii raţionale. El este un temperament constructiv, dar îl fascinează dezagregarea (deconstrucţia?!), e liniştit şi permanent frământat.

Să înţelegem bine, cum se va adresa el însuşi cititorilor tetralogiei Iosif şi fraţii săi, mai bine zis ascultătorilor săi, pentru că acolo se prezintă mai degrabă în postura rapsodului popular, să înţelegem bine, aşadar: nu este un lucru simplu, discipol al lui Nietzsche fiind, să te delimitezi tot mai decis de post- şi pseudo-nietzscheeni, să-i înţelegi pe Gustav Aschen- bach şi pe Adrian Leverkiihn ca pe nişte fraţi spirituali, să te apropii de ei aproape până la identificare, să deplângi soarta lor tragică şi să ai totodată tăria morală de a spune despre ei tot adevărul, să avertizezi omul de o asemenea fundătură! Ce

vis temerar, să poţi continua deopotrivă filiera homerică şi cea biblică, descrie întoarcerea lui Ulise în Itaca, dar şi suferinţele din Ghetsemani, să poţi urmări aventurile lui Panta- gruel, dar să cunoşti şi soarta contelui Ugolino della Gherar- desca, să contempli la Austerlitz, alături de Andrei Bolkonski, cerul sublim, dar să-ţi asumi, împreună cu Ivan Karamazov, crima comisă de Smerdeakov, să făureşti un nou Wilhelm Meister, care să smulgă contemporanilor şi exclamaţia nietz- scheană „Ecce homo!"

Thomas Mann este un clasic născut din tăriile romantismului, iar Muntele vrăjit — manifestul programatic al acestei simbioze, definite chiar de autor printr-o formulă revelatoare în laconismul ei: „Romantismul morţii plus afirmarea vieţii". Acest ideal cartea îl dezvăluie treptat; cunoscând gustul amar al morţii, eroul devine apt pentru viaţă. In viziunea romancierului, moartea este unul dintre pedagogii nevăzuţi, îndeplinind o funcţie superior educativă. Negarea morţii are loc abia în ultimă instanţă, după ce a fost în prealabil solicitată în scop terapeutic. Scriitorul nu preconizează respingerea ei din capul locului, ci o depăşire integratoare, o decantare farmaceutică a otrăvurilor cu scopul de a obţine o concentraţie cu virtuţi curative. în epoca noastră — susţine Thomas Mann — omul cu adevărat rezistent la decadenţă este cel care, resimţind adânc fascinaţia ei, extrage din acest contact maladiv înţelegerea şi puterea necesare autenticei eliberări. Ca să poată părăsi şedinţa spiritistă, Hans

Castorp trebuia să fi participat la ea şi chiar să fi acceptat pentru o clipă ideea fantasmagorică a materializării spiritelor.

Contactul cu sferele oculte este un singur exemplu, deşi dintre cele extreme. Domeniile cu adevărat ispititoare posedă un farmec autentic, îşi dezvăluie lent pericolele. Vraja lor este ambiguă, după cum ambiguu este cuvântul „vrăjitor": abjectul Cipolla este un „Zauberer", dar tot astfel iscăleşte Thomas Mann unele scrisori către membrii familiei sale, iar „Zauber- berg"-ul simbolizează deopotrivă războiul şi pacea, infernul Şi paradisul. Asemenea domenii sublim-periculoase sunt, la Thomas Mann, timpul şi muzica. Paragraful imediat anterior celui mai sus invocat, Profuziune de armonie (Ftille des Wohlla- nts), explicitează tema muzicală a romanului, adaugă tentaţiilor încercate de Hans Castorp una cu deosebire semnificativă. Clavdia Chauchat părăsise Berghoful, iar în absenţa ei (sau tocmai pentru a o regăsi?) Hans se aruncă în vâltoarea

noii sale pasiuni pentru muzică, slujindu-se de gramofonul recent procurat de administraţia sanatoriului spre a-i distra pe bolnavi. Punând stăpânire pe cele douăsprezece albume, fiecare cu câte douăsprezece plăci, el se lasă fermecat, rând pe rând, de istoria Aidei, a lui Radames şi Amneris, de un preludiu simfonic francez, de pasiunea mistuitoare a lui Don Jose pentru Carmen, de durerea lui Valentin în faţa sorţii crude a Margaretei şi, mai presus de toate, de liedul lui Schubert, Teiul. „Liedul despre care este vorba însemna mult pentru el, o întreagă lume, o lume pe care, în orice caz, o iubea — căci altminteri n-ar fi fost atât de pasionat de obiectul care o simboliza." Dacă sufletul său nu s-ar fi arătat atât de receptiv faţă de universul simbolic al acestei muzici, viaţa lui ar fi luat o altă întorsătură, fiindcă — ne lămureşte autorul — în cântecul atât de gingaş sălăşluieşte moartea, iar atracţia pe care o exercită asupra lui Hans exprimă şi stimulează tocmai interesul său constant pentru destrămare. Sensibilitatea aceasta pare la început cucernică, virtuoasă, dar, ca urmare, „se iveau efectele tenebrelor". O capodoperă a spiritului, saturată de Moarte! Hans ascultă plin de o tulburare complice, însă ştie să se şi apere: „Da, renunţare şi stăpânire de sine — astfel trebuia caracterizată victoria asupra acestei iubiri, asupra acestei magii a sufletului cu urmări tenebroase!"

Contemplând abisul, simţind dorinţa prăbuşirii, Hans reuşeşte în cele din urmă să devină stăpânul acelei vrăji sufleteşti („Seelenzauber": noua variantă a cunoscutului termen!), să-şi depăşească tentaţiile. în inima sa pătrunde cuvântul dragostei şi al viitorului, un viitor umanist, neclar încă, dar acceptat din ce în ce mai hotărât. Amintindu-şi de Teiul, Thomas Mann însuşi va preciza, într-o scrisoare către Agnes E. Meyer, la 12 ianuarie 1943: „Liedul acesta a devenit pentru mine un simbol a tot ce se cere iubit, a tot ce e seducător şi conţine un tainic germene de disoluţie. Elementul romantic e mult mai atrăgător, chiar mai spiritual decât elementul umanist. Dar simţeam încă de pe atunci că spiritul nu are dreptul să se lase sedus de acest element atrăgător, atunci când e în joc omul într-o atare măsură ca azi Meditaţiile personajului şi ale autorului despre liedul schubertian comunică intim cu un paragraf anterior, din capitolul al patrulea, Suspect politic!, în care, pe aceeaşi temă a muzicii, Lodovico Settembrini îşi exercită de timpuriu talentele de orator-procuror. Umanist şi literat, Settembrini a jurat pentru totdeauna credinţă limpezimii spirituale, certitudini

lor, pe care le vede întruchipate în universul literelor. Stabilind o antiteză cu adânci implicaţii estetice, el opune muzica literaturii, socotind-o pe cea dintâi „semiarticulatul, problematicul, nejustificatul, indiferentul". Muzica, în manifestările sale pure, este periculoasă pentru oameni, cu deosebire pentru neexperimentatul Hans Castorp. „Muzica trezeşte timpul, ne trezeşte la desfătarea cea mai rafinată ce ne-o oferă timpul, ea trezeşte... şi chiar prin aceasta este morală. Arta este morală în măsura în care trezeşte. Dar ce mai reprezintă ea când acţionează în sens contrar? Când amorţeşte, adoarme şi pune beţe-n roate activităţii şi progresului? Muzica are şi această putere, ştie minunat să exercite o influenţă aidoma stupefiantelor. Este o influenţă diabolică, domnii mei! Stupefiantul vine de la diavol, căci aduce cu sine stupiditatea, încremenirea, inactivitatea şi indiferenţa slugarnică... Dăinuieşte ceva neliniştitor în muzică, domnii mei. Susţin că este de esenţă ambiguă. Nu merg prea departe calificând-o suspectă din punct de vedere politic."

Umanismul mai puţin fermecător şi spiritual la care se va

referi Thomas Mann este, inversat, tocmai punctul de vedere al domnului Settembrini, literatul clasic şi echilibrat. Scriitorul îl ironizează încă de pe acum pe italian, dar recunoaşte prin el „influenţa diabolică" a celei mai germanice stihii, care-1 va pierde pe genialul Adrian Leverkiihn. „Politisch verdăchtig", „suspect politic", este o formulă uşor ridicolă în intransigenţa ei (tolstoiană?!), nu lipsită însă de miez. Settembrini o va aplica şi ironiei, distanţării romantice de convingerile ferme. Ea se poate aplica şi unei alte sfere ambigue, lipsite de seninătate clasică, anume timpului, timpului subiectiv şi muzical, acelei scurgeri continue pe care cu greu o poţi localiza, care se împotriveşte divizării şi determinării, introducând în viaţă o dulce şi îmbătătoare relativitate. Paragraful Digresiune asupra ideii de timp, meditaţiile conţinute despre natura imperceptibilă a timpului, mai apoi paragraful Schimbări, cu introducerea caracteristică: „Ce este timpul? O taină — ireală şi atotputernică", pornesc toate de la axioma intimei corelaţii dintre muzică şi timp, valori concrescenţe în periculoasa dar indispensabila educaţie a lui Hans Castorp. Legătura timp-muzică-povestire o explică autorul însuşi, în memorabila Plimbare pe ţărm. Povestirea comportă „două feluri de timp: în primul rând, propriul ei timp, adică durata muzical-reală care-i condiţionează scurgerea şi apariţia; şi în

al doilea rând, timpul propriu conţinutului ei, care se prezintă în perspectiva unui aspect atât de diferit, încât timpul imaginar al povestirii poate sau să coincidă aproape complet cu scurgerea sa muzicală, sau să fie la îndepărtare astrală". Timpul se poate transforma dintr-o importantă componentă a povestirii în chiar obiectul ei — în acest caz „Zeitro- man"-ul capătă un aspect şi un sens dublu: „roman al epocii", el devine totodată „roman al timpului". într-un sens anumit, Thomas Mann s-a angajat şi el „în căutarea timpului pierdut"...

In citatul de mai sus, muzica este asociată timpului real, obişnuit, unidimensional. De cele mai multe ori se întâmplă invers, muzica sugerând cu deosebire conţinutul imaginar, su-gestiv-simbolic al povestirii; şi tocmai în acest din urmă sens poate fi ea considerată ca unul dintre eroii centrali ai prozei lui Thomas Mann. Mă gândesc nu atât la pasajele în care este

vorba despre muzică, cât mai ales la natura imaginilor, la specifica lor saturaţie muzicală. într-o lungă scrisoare din 15 septembrie 1946 scriitorul va împărtăşi prietenului său Bruno Walter convingerea cu privire la rolul hotărâtor al ritmului, al muzicalităţii în arta prozei; şi va mărturisi satisfacţia resimţită atunci când, după apariţia primului său roman, un critic i-a asemănat activitatea de artist cu aceea a unui dirijor. Talentul muzical, îşi va continua el meditaţiile în amintita scrisoare, este încununat de o aureolă mai strălucitoare decât aceea a literatului, şi pe bună dreptate; de aceea copilăria lui Bruno Walter a fost probabil mai fericită decât propria sa copilărie. Stima pe care o poartă marelui dirijor este însă cu atât mai vie, cu cât acesta nu s-a mărginit la „înalta incertitudine a imperiului tonurilor", ci a ştiut să preţuiască spiritul articulat, cuvântul, ideea, a dorit adică să fie, prin cartea sa de amintiri, „om complet", năzuinţă îndeobşte rar întâlnită la compozitori, pregnantă totuşi la Beethoven, şi care i-a adus lui Wag- ner atâţia prieteni printre scriitori.

Raţionamentul este reversibil: din direcţia opusă, Thomas Mann a tins spre aceeaşi totalitate, slujindu-le pe Calliope şi Euterpe în aceeaşi măsură, cucerind, în calitate de literat, dra-gostea multor muzicieni de vază. A scris mult despre muzică, dar, mai ales, a scris muzical, îmbinând arta clasică a literelor cu arta romantică a sunetelor, încercând să realizeze şi pe acest plan o înfrăţire între real şi ideal, între seninătate şi demonism, între spiritul lucid şi cel vizionar.

La prelegerea din 1939 de la Princeton, romancierul a re-comandat studenţilor să nu se despartă de Muntele vrăjit după întâia lectură, ci să mai citească o dată cartea. Poeţii sunt, de fapt, „pictori, sau graficieni, sau sculptori, sau arhitecţi, sau mai ştiu eu ce alţi artişti, care şi-au schimbat locul. In ce mă priveşte, mă socotesc muzician între poeţi. Pentru mine romanul a fost întotdeauna o simfonie, o operă a contrapunctului, o ţesătură tematică (Themengewebe) în care ideea joacă rolul motivului muzical." Şi mai departe: „Tocmai de acest lucru se leagă şi îndemnul meu pretenţios de a citi Muntele vrăjit de două ori. Complexul relaţiilor muzical-ideale (den musikalisch-ideellen Beziehungs-Komplex) care îl constituie poate fi bine

înţeles şi savurat, numai după ce-i cunoşti tematica şi eşti în stare să-i interpretezi formulele simbolic-aluzive nu numai retrospectiv, ci şi privind înainte."

„Fără muzică viaţa ar fi o rătăcire" — exclamaţia nietz-scheană continuă să fie crezul lui Thomas Mann. Muzica rămâne pentru el o temă permanentă, un obiect de meditaţie, dar şi un principiu estetic călăuzitor. Nu întâmplător vorbeşte scriitorul, la scurt timp după apariţia romanului său, de „dialectica muzicală" a Muntelui vrăjit. Tentaţiile şi avatarurile intelectualului modem îşi vor găsi ulterior expresia într-un roman muzical despre muzică. Drumul duce firesc spre Doctor Faustus, unde vom reîntâlni temele cunoscute ale muzicii, romantismului, morţii, întreg acest univers abisal, înfăţişat dinăuntru, asimilat şi totodată renegat. Analiza va deveni acolo tăioasă, după exemplul istoriei înseşi, care a subminat multe iluzii, personale sau naţionale. Muntele vrăjit inaugurează astfel marea autocritică a spiritualităţii germane moderne, desăvârşită, după un sfert de veac, în Doctor Faustus.

4

POEZIE SI ADEVĂR

/

Pentru Thomas Mann anul 1933 avea să marcheze întâlnirea lui Richard Wagner cu eroul biblic Iacob, fiul lui Isaac şi al Rebecăi. După o jumătate de veac de la moartea compozitorului la Veneţia, admiratorul tetralogiei mitice a Nibelungilor elabora prelegerea solicitată cu acest prilej de mai multe oraşe europene; în acelaşi timp, la Berlin se afla sub tipar volumul Istoriile lui Iacob (terminate în 1930), care marca începutul propriei sale tetralogii biblice. Pe Thomas Mann îl încântau corespondenţele tainice dintre viaţa trăită în secolul anterior şi cea desfăşurată în urmă cu trei milenii şi jumătate, şi nici nu bănuia că aspiraţia sa constantă spre descoperirea acestor co-respondenţe va fi în curând satisfăcută de istorie în modul cel mai brutal. Prima sa conferinţă pe tema Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner a avut loc în Auditorium Maximum al Uni-versităţii din Miinchen, la 10 februarie, după douăsprezece zile de la învestirea lui Hitler în funcţia de cancelar al Reichu- lui, eveniment care i se păruse lui Thomas Mann o trecătoare parodie. A doua zi după prelegere, cu bagajele necesare unei scurte călătorii în străinătate, scriitorul plecă spre Amsterdam,

Bruxelles, Paris. Ştirile despre incendierea Reichstagului, victoria naziştilor în alegeri, înlocuirea frazeologiei liniştitoare prin teroarea făţişă, ca şi vestea unei „instigaţii criminale prin radio şi presă" împotriva viziunii sale asupra lui Wagner, l-au ajuns din urmă în munţii Elveţiei, unde se odihnea. Proiectată pentru câteva săptămâni, plecarea sa din Germania a fost definitivă. Manuscrisele romanului, cele nepredate editorului berlinez S. Fischer, rămăseseră în casa din Miinchen, sechestrată de nazişti. Săvârşind un rar act de curaj şi de abnegaţie, fiica mai mare, Erika, s-a întors în locuin

ţa părintească, reuşind să intre în posesia acestor manuscrise şi să le scoată clandestin peste graniţă. în toamna aceluiaşi an, Thomas Mann se stabilea la Kiissnacht, lângă Ziirich. Retrăgându-i-se cetăţenia germană, el obţine temporar cetăţenia cehă. în 1938 pleacă în Statele Unite ale Americii, se stabileşte întâi la Princeton, iar apoi pe malul Pacificului, în California, în 1944 devine cetăţean american, pentru ca în 1952 să se întoarcă pentru ultimii săi ani de viaţă tot în Elveţia.

„Patrioţii" nu-i vor ierta atitudinea tranşantă împotriva celui de-al Treilea Reich. Se va găsi şi publicistul Manfred Hausmann, care, speculând neinformarea cititorului german, să lanseze după aproape un deceniu şi jumătate calomnia potrivit căreia scriitorul i-ar fi cerut în 1933 ministrului de Interne hitlerist Wilhelm Frick permisiunea de a se reîntoarce în Germania. în răspunsul trimis redacţiei Neue Zeitung la data de 25 iunie 1947, Thomas Mann a arătat că naţional-socialiştii ar fi fost dispuşi să treacă peste neînţelegerile din trecut în schimbul unui sprijin acordat de el pe viitor, că ar fi dorit întoarcerea sa în ţară, că i-au şi propus-o, dar el i-a refuzat. „în paginile mele de jurnal 1933-1934, publicate recent, se reflectă groaza profundă pe care o simţeam pe atunci în faţa Germaniei, şi de care mă tem că n-am să mai scap niciodată în întregime. Din aceleaşi pagini grăieşte şi credinţa nestrămutată că de la acest regim nu i se putea trage Germaniei şi lumii întregi altceva decât mizerie, decât o nenorocire sângeroasă [...]." Vizate sunt Suferinţele pentru Germania. File de jurnal din anii 1933 şi 1934, apărute pentru întâia oară în 1946. (E semnificativă repetarea primului cuvânt din titlul Leiden an Deut- schland, corespunzător cu

Leiden tind Grofle Richard Wagners; am preferat traducerea tot prin Suferinţele..., deşi în traducerea românească din 1972 a cuvântării despre Wagner termenii, inversaţi, din titlu, sunt Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner.)

Edificarea scriitorului, fie şi parţială, asupra mişcării şi ideologiei naziste începuse de fapt în deceniul al treilea şi se accentuase în scrieri precum articolul Cultură şi socialism (1929) sau Alocuţiunea germană, cu subtitlul Un apel către raţiune (1930). Articolul din 1929 reia firul Consideraţiilor unui apolitic, subliniind însă nu numai opoziţia tradiţională a spiritului german faţă de politică şi democraţie, ci căutând totodată o rezolvare a tragicei antinomii, calea prin care o Germanie individualistă şi apolitică să poată asimila o viziune socială.

Soluţiile sunt naive, dar vădesc, indiscutabil, dorinţa de a găsi ieşirea din impasul specific „german" printr-o deplasare democratică: cultura conservatoare să fuzioneze cu punctul de vedere revoluţionar. Publicistul reia întocmai formula sa din 1922 — citată în capitolul anterior — după care Germania se va regăsi atunci când „Karl Marx îl va fi citit pe Friedrich Holderlin", o „întâlnire" parcă pe cale de a se înfăptui; de astă dată adaugă însă o încheiere mai radicală: „Uitasem să precizez că o cunoaştere unilaterală n-ar da roade." La începutul deceniului următor, Thomas Mann pledase pentru „o cale de mijloc germană", pentru o împăcare a lui Novalis cu Whit- man, a romantismului cu democraţia. Sesizând însă pericolul pe care extrema dreaptă îl reprezintă pentru poziţia „mediană", în gândirea politică a lui Thomas Mann se produce o semnificativă mutaţie. Scriitorul îşi dă seama de periclitarea izbânzilor din secolul al 19-lea; ele nu pot fi menţinute şi cu atât mai puţin pot fi dezvoltate din interior prin forţe proprii; de aceea ajunge să lanseze memorabilul său „apel către raţiune", anume către raţiune, deoarece în Germania iraţionalismul se afla în plină ofensivă, exaltat drept pornirea cea mai autentic naţională. „Este lucrul acesta german? (Ist das de- utsch?) — se întreabă îngrijorat autorul. Se simt oare fanatismul, necumpătarea deşănţată, renegarea destrăbălată a raţiunii, a demnităţii umane, a ţinutei morale la ele acasă în vreunul din straturile mai adânci ale germanităţii? Pot oare reprezentanţii

naţionalismului radical să se încreadă chiar atât de mult în starea acum la modă, descoperită de ei? Şi nu este oare naţional-socialismul un colos cu picioare de lut, care, privit ca partid, nu poate fi, sub raportul trăiniciei, nici măcar comparat cu organizaţiile de masă social-democrate?" Speranţa sa în prăbuşirea imediată a fascismului s-a dovedit naivă, dar poziţiile de expectativă au fost treptat abandonate. Şi, în faţa pericolului nazist, vorbitorul reclama mai multă înţelegere pentru un marxism identificat în social-democraţia germană.

în scrisoarea către Walther Rehm, din 26 iulie 1930, deci din acelaşi an, Thomas Mann se recunoaşte acasă în „spiritul umanismului" din secolul trecut, „deşi intrase în plină decadenţă când m-am născut", îndatorat totuşi unui Burckhardt, Schopenhauer şi Nietzsche; „toate acestea vedem că au încăput astăzi pe mâna burtăverzimii rău intenţionate şi a mili- tariştilor, care, vorbind de «suflet», se gândesc la războiul cu

gaze şi sunt profund supăraţi dacă nu ne lăsăm păcăliţi de această substituire. Cele mai frumoase lucruri de odinioară sunt terfelite, umanismul e înjosit sau mort. Consecinţa e: trebuie întemeiat altul."

Alocuţiunea germană invocase plină de nădejde „sănătatea sufletească a poporului german". Suferinţă pentru Germania constata cu nelinişte generalizarea bolii. „Deutsch" revine obsesiv sub pana scriitorului în aceşti ani, alături de „Leiden" care, am văzut, uneşte titlul jurnalului intim cu cel al prelegerii despre Wagner. Suferinţele compozitorului, suferinţele scriitorului, suferinţele patriei lor comune — aceleaşi încercări, luminate din unghiuri diferite. Suferinţele lui Wagner sunt încununate de aura măreţiei; propriilor sale suferinţe le este deocamdată refuzată până şi izbăvirea ideală, care se pierde în negura incertă a viitorului. în singurătatea acestui neaşteptat început de exil, Thomas Mann interceptează cu nesaţ toate semnele „de dincolo" şi caută să le pătrundă semnificaţia. Meditaţiile lui nu devin deocamdată publice. Fire do- moală, el doreşte mai întâi să se lămurească pe deplin asupra evenimentelor, să demonteze mecanismul şi să-l reconstituie, pentru ca după aceea convingerile sale să nu mai poată fi clintite de nimeni şi de nimic. La rândul lor, naziştii adoptă faţă de el o comportare în

acelaşi timp brutală şi laşă: încurajează atacurile dirijate împotriva lui — la început răzleţe şi parţiale —, dar încă tolerează activitatea editurii S. Fischer, şi chiar acceptă publicarea în continuare a cărţilor sale, împiedicân- du-le apoi să ajungă la cititori. Aşteptând ca Thomas Mann să-şi precizeze poziţia faţă de ei, noii stăpâni ai Germaniei simulează indulgenţa: în 1933 şi 1934, la Berlin apar Istoriile lui Iacob şi Tânărul Iosif, rodul muncii din ultimii ani; puţini vor fi însă cei ce vor ajunge să le citească. Nici această îngăduinţă formală n-ar fi funcţionat, desigur, dacă oficialităţile hitleris- te ar fi cunoscut preocupările scriitorului din acel răstimp, comentariile sale tot mai caustice pe marginea ştirilor culese din presă sau prin intermediul unor martori oculari, însemnările sale intime datând din martie 1933 până în august 1934. Abandonând rând pe rând iluziile, naivele speranţe în posibilitatea unui compromis, a unei poziţii de mijloc, Thomas Mann pune acum temeliile acelui umanism militant, care va wfrăţi curând pe omul de cultură cu omul politic. La această metamorfoză au contribuit din plin copiii săi mai radical antifascişti, Erika şi Klaus Mann. El însuşi a oferit cheia atitudi

nii sale în scrisoarea către Karl Kerenyi din 20 februarie 1934: „Sunt un om al echilibrului. Mă aplec instinctiv spre stânga când barca ameninţă să se răstoarne spre dreapta — şi invers." Iar lui Harry Slochower îi explică, la 1 septembrie 1935, aparenta neconcordanţă dintre convingeri şi exteriorizări: „Am luptat din răsputeri, aproape singur printre scriitorii germani, împotriva a ceea ce urca de ani de zile în Germania şi a ajuns acum la puterea absolută [...]" „[...] şi chiar dacă nu mă dezlănţui în diatribe polemice împotriva celui de-al treilea Reich, însăşi prezenţa mea în afara graniţelor lui e o perpetuă manifestaţie împotriva celor ce se petrec azi în Germania şi spre dauna Germaniei." „Am ţinut să rămân în contact cu publicul meu cititor german [...]; şi acest contact ar fi fost rupt [...] dacă aş fi trecut la un atac mai făţiş şi mai violent decât am făcut-o de fapt în multe declaraţii ale mele din ultimii ani. A deduce din această înfrânare şi stăpânire de sine conştientă şi bine chibzuită că n-aş avea puterea morală de a spune lucrurilor pe nume, numind infamia o infamie şi condamnând ceea ce e

condamnabil, înseamnă a-mi aduce o critică jignitoare

Nepublicate încă la noi, cele aproape o sută de pagini ale jurnalului din 1933-1934 îi dau dreptate autorului lor. De la început, venirea lui Hitler la putere e numită „desăvârşirea furibundă şi nezăgăzuită a unei contrarevoluţii în care trăim de patrusprezece ani". Ea se intulează „revoluţie", dar este în fapt o „contrarevoluţie naţională". „Tot ce e «revoluţionar» e înşelătorie, mimică, gestică, întru totul exterior şi superficial." Asistăm la „rebarbarizare" („Rebarbarisierung"), la „primitivizare" („Primitivierung"), fără înţelegere pentru legătura dintre moralitate şi intelect — la victoria unui „spirit anti-spi- ritual", mitic şi mistic, antiraţional şi antiuman, o „revoltă împotriva libertăţii" sau „barbaria libertăţii (Freiheitsbarbarie) germane". „Totul se perverteşte", ajunge un laitmotiv al însemnărilor: „pervertirea bunei-cuviinţe", „pervertirea naţiunii germane", „o ţară sufleteşte pervertită", „pervertirea spiritului". Totul, şi în primul rând „patriotismul". „German" înseamnă acum doar mic-burghez. Mişcarea „novatoare" se bazează pe păturile isterizate ale micii burghezii, deşi este finanţată de o parte a marelui capital. Hitler însuşi nu este altceva decât un instrument al unor cercuri financiare de vârf, care se simt ameninţate de socialism — el este „întruchiparea fascismului care menţine vechea economie". Subliniind aceste cu

vinte, autorul îşi explică şi motivele „neamestecului" democraţiilor burgheze: „Pentru clasa aflată la putere în Anglia este mai important ca socialismul rus să aibă un adversar puternic în Occident." Thomas Mann însuşi nu agreează „ura imbecilă împotriva «marxismului»" şi, fără a fi adeptul comunismului, îl disociază de fascism: „Cu siguranţă, comunismul n-ar fi fost oxigenul vieţii mele (Lebensluft), dar m-ar fi lăsat să trăiesc, nu m-ar fi ucis ca pe o vită, iar el şi cu mine am fi stimat unul la altul voinţa umană." Comentând masacrul de la Viena, el vede în muncitori „aliaţii fireşti împotriva nazismului", şi critică „escrocheria grotescă a incendierii Reichstagului", cu referiri concrete la desfăşurarea procesului măsluit. Nu e de justificat nici un compromis faţă de acest „Amok al Germaniei". Cuvinte aspre veştejesc atitudinea unui Knut Hamsun, Celine sau chiar Gerhart Hauptmann. „El [Hauptmann] refuză un martiriu pentru

care nici eu nu mă simt destinat, dar către care mă împinge, fără posibilitate de refuz, demnitatea mea personală."

„Forţa simplificatoare (zvreinfachende)" se ridicase împotriva prelegerii despre Wagner, pentru că orice nuanţă o înfurie, în fapt, cunoscătorul lui Wagner a descifrat ţesătura antinomiilor tragice ale compozitorului, i-a delimitat sentimentele naţionale de-ale uzurpatorilor săi, dar s-a desolidarizat de naţionalismul său; a subliniat, în natura sa contradictorie, elementul autentic german, dar şi latura lui morbidă; a relevat semnificaţia revoluţionară a artei wagneriene, dar şi „trăsăturile sale reacţionare", cultul trecutului tenebros, exaltarea mistică. Dragostea manifestă pentru compozitorul-dramaturg nu-1 poate nici acum împiedica pe Thomas Mann să vadă „ceea ce este dezgustător la Wagner". îndeobşte, susţine el, valorile morale şi intelectuale cresc sau dispar împreună, iar revolta spirituală împotriva spiritului naşte haos. De aceea nu pot fi absolvite de vină mari personalităţi, cugetători de seamă care nici nu au bănuit măcar unde va duce iraţionalismul sau amoralismul lor. Ideea germană a libertăţii fusese reacţionară încă de la începutul secolului al 19-lea, în faza sa romantică; şi totuşi, ea nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu forma barbară pe care aceasta a luat-o în veacul al 20-lea. Goethe nu luptase cu adevărat pentru libertate, dar ca european autentic se simţise străin în Germania patriotardă a bătrâneţii sale. -/Pentru el noţiunile hotărâtoare şi dominante în jurul cărora se învârtea totul erau cultura şi barbaria, dar a avut nenoro-

cui să aparţină unui popor la care ideea de libertate se transformă în barbarie, pentru că e permanent îndreptată numai spre exterior, împotriva Europei, împotriva culturii." Germania reapare acum în faţa lumii în postura sa cea mai ingrată. „Un popor care nu are libertatea interioară nu o merită pe cea din afară", conchide pregnant Thomas Mann. El visează eliberarea efectivă a patriei sale, descotorosirea ei de această clică primitivă, condusă de un „escroc al forţei", Hitler, de un „călău înzorzonat", Goring, de o „stârpitură trupească şi sufletească", Goebbels, de un „filosofastru neruşinat", Rosen- berg. „Ecrasez l'Infâme!" — acest îndemn disperat, acest strigăt de durere rezumă meditaţiile din 1933-1934, împotrivirile şi speranţele lor.

Thomas Mann reia cunoscuta formulă din motive întemeiate. Repetarea, revenirea, întoarcerea obsedează naţional-socialismul. „întoarcerea lui Luther" e una din variantele acestei obsesii — şi „«reîntoarcere» există în realitate, în măsura în care naţionalismul antiraţional şi antiuman — obsedat de sânge şi tragedie — se pregăteşte să joace din nou rolul furtunos şi sângeros al luteranismului". Pe viitor observaţia va fi dezvoltată în diverse împrejurări: în corespondenţa anilor de război („Luther" „avait dejâ des traits decidement nazis- tes", „încă Luther avea trăsături neîndoielnic naziste"), în prelegerea Germania şi germanii, în articolul Cei trei titani, dar mai ales în Doctor Faustns: cu prilejul descrierii mediului universitar din Halle, a teologilor Ehrenfried Kumpf şi Eberhard Schleppfuss sau a cercului studenţesc Winfried. De altfel, toate observaţiile din Suferinţă pentru Germania prevestesc, în unele privinţe clar, povestea imaginarului compozitor german Adrian Leverkiîhn. Ele rimează totodată, direct sau indirect, cu Iosifşi fraţii săi. Dar ce poate fi comun, ne-am putea întreba, între problematica istoriei contemporane şi povestea eroului mitic?

Thomas Mann nu doreşte să se fragmenteze, el este o personalitate integratoare, tinde întotdeauna spre totalizări, exprimă prin diverse mijloace aceleaşi preocupări. Constatarea se verifică din nou şi din nou, în raport cu întreaga sa operă, ca şi în raport cu activitatea sa în câte un moment istoric. Kumpf vrea să-l repete pe Luther; dar oare Felix Krull nu-1 repetă şi el pe Iosif, chiar dacă pervertind valorile de odinioară, şi însăşi viaţa lui Iosif nu se constituie din multiple repetări — ale celor petrecute cu părinţii şi strămoşii săi, cu eroii diferi

telor legende, cu zeităţile diferitelor popoare?! întoarcerea este esenţa mitului, ea devine esenţa tetralogiei biblice. Pretenţia nazismului de a reedita trecutul, de a-1 renaşte pe Siegfried şi de a-1 expropria în consecinţă pe Wagner, exploatează preferinţele mitice ale spiritualităţii germane. „[...] germanul nu vrea să gândească economic. El nu gândeşte, desigur, nici politic, ci tragic, mitic, eroic." Hitlerismul a exaltat aspiraţia naţională către legendă, a transformat mitul în opusul adevărului şi al raţiunii, şi-a fundamentat cruzimea pe formula lui Alfred Rosenberg, „mitul secolului al 20-lea". „întreaga

mişcare — conchide Thomas Mann — este o adevărată scufundare a sufletului german în puroiul mitologic, în mocirla ancestrală." Acest context reclamă, parcă, referirea concretă la romanul biblic; şi, într-adevăr, comentatorul politic ajunge să invoce povestea abandonată pentru un timp din pricina năprasnicelor evenimente de la începutul anului 1933. Cele câteva fraze de peste un an, martie 1934, sunt învăluite într-o uşoară melancolie, un început de resemnare, pe care îl biruie însă credinţa în „elementele viitorului [...], pe care le-ar putea ascunde opera de bătrâneţe, şi care constau în umanizarea miticului (in der Humanisierung des Mytischen)". Umanizarea mitului — iată cheia care dezleagă taina muncii sale îndelungate, aparent străine de preocupările vieţii contemporane, iată formula care ne ajută să trecem firesc şi lin de la jurnalul anilor 1933-1934 la Iosifşi fraţii săi, ca şi de la publicistica anilor următori, la Lotte la Weimar, Capetele schimbate, Legea sau Alesul. Scriitorul ţine să folosească artileria capturată de la duşman împotriva acestuia. „Um-Funktionierung des Mythos", „refuncţionalizarea mitului", este formula sa preferată, pe care o evocă deseori în caracterizarea tetralogiei, şi o concretizează în termeni categorici în conferinţa despre Iosifşi fraţii săi din 1942: „în această carte, mitul a fost smuls din mâinile fascismului şi umanizat până în cele mai tainice unghere ale limbajului, şi tocmai acest lucru îl va releva posteritatea, în cazul în care va găsi ceva demn de reţinut."

Naratorul, care de regulă nu şi-a permis intervenţii la persoana întâi, spre sfârşitul tetralogiei intervine direct de mai multe ori în desfăşurarea „obiectivă" a evenimentelor. Ca de Pildă: „Dacă şi noi, care desfăşurăm această istorie, am îmbătrânit, nu cu puţin, istorisind [...]". Cu cât „am îmbătrânit"? zechzehn Jahre, Şaisprezece ani, se va intitula prefaţa din 1948 la ediţia americană într-un singur volum al romanului, adică

exact răstimpul pe care l-a cerut aşternerea pe hârtie a celor şaptezeci de mii de rânduri ale cărţii sale, între 1926 şi 1942, de la 51 până la 67 de ani — numai şaisprezece ani, căci „în raport cu infinitul, a încheia este un act raţional". Scriitorul încheiase Muntele vrăjit în preajma semicentenarului său, iar pentru a se „odihni", ca aproape întotdeauna după terminarea unui roman,

improvizase o povestire, într-o tonalitate mai puţin severă, dând totuşi glas unor incertitudini şi presimţiri sumbre, Dezordine şi suferinţă timpurie. Imediat după această scurtă „pauză", Thomas Mann se lasă fascinat de o nouă aventură, fără a bănui încă durata şi implicaţiile ei. „Habent sua fata libelli — nu numai după apariţia lor, ci chiar din momentul conceperii." (In original, cuvinte lexical mai apropiate: „Erscheinen", apariţie, „Enstehen", concepere.) Planul iniţial, care prevedea trei nuvele, două din epoca reformei şi a contrareformei, a fost curând dat uitării, iar partea introductivă s-a hipertrofiat într-o tetralogie. Un proces similar s-a petrecut şi în cazul romanelor anterioare; iar pe viitor vom întâlni reluări extensive ale temelor mai înainte succint evocate. Legenda populară indiană despre „capetele schimbate" apare anterior în Lotte la Weimar; ea este poemul mult visat, mereu amânat, care va ieşi la iveală ca „un produs târziu şi încărcat de mister", al chiar patriarhului de la Weimar, poemul ispitei, şlefuit asemenea unui cristal preţios, poemul care la Goethe poartă titlul Paria. Povestea „despre naşterea preafericitului papă Gregorius", înainte de a fi pe larg narată în Alesul, este introdusă în Doctor Faustus, în capitolul consacrat compoziţiilor lui Adrian Leverkiihn după medievalele Gesta Romanorum. în aceste situaţii, laboratorul creaţiei îşi dezvăluie secretele: intenţii abia schiţate se dovedesc a fi preludiile unor opere de sine stătătoare sau cel puţin miezul unor capitole de-ale lor.

Dimpotrivă, romanul despre Iosif s-a constituit, de-a lungul anilor, într-un mister doar parţial, în măsura în care cititorii nu au putut descoperi în eseurile paralele elaborării lui marginale teoretice la câte un volum încă nepublicat. Ulterior, comuniunea preocupărilor a ieşit la iveală, şi citind Istoriile lui Iacob sau Tânărul Iosif cunoscătorul eseurilor pricepe adresa aluziilor cuprinse în studiul despre Kleist (1926) sau în cuvântarea despre Lessing, ţinută în cadrul Academiei prusace a artelor (1929), după cum sesizează şi transferurile din povestirea Mario şi vrăjitorul (tot 1929) — mărturia artistică poa

te cea mai elocventă că scriitorul fusese edificat asupra psihologiei şi ideologiei fascismului, înainte ca acesta să fi venit la putere în Germania. Istoriile lui lacob şi Suferinţele şi măreţia lui

Richard Wagner apar paralel, tot astfel precum Tânărul Iosif şi Călătorie pe mare cu Don Quijote. Volumul al treilea, Iosif în Egipt, zămislit „sub semnul despărţirii de Germania", este încheiat la Kusnacht, pe malul lacului Zurich, şi vede lumina tiparului în 1936 la Viena, unde, la 8 mai, Thomas Mann îl omagia la a 80-a sa aniversare pe Sigmund Freud, printr-un cuvânt în care îşi explica totodată pe larg propriile intenţii din roman. Lucrul acesta îl va face şi cu ocazia cuvântării Richard Wagner şi „Inelul Nibelungilor", expusă în anul următor la Universitatea din Zurich; ca şi în eseurile despre Goethe, Scho- penhauer sau Tolstoi. Meditaţiile cu privire la Goethe erau solicitate în primul rând de Lotte la Weimar, romanul „mic" de dragul căruia Thomas Mann amânase definitivarea celui „mare". în acest răstimp, el continua însă pregătirile pentru volumul ultim al tetralogiei. După Lotte la Weimar urmase obişnuita destindere — „gluma metafizică" publicată sub titlul Capetele schimbate —, dar în 1940 pe masa lui de lucru se afla din nou, desfăşurată, Saga „poporului ales". Născut „sub semnul despărţirii de Europa", Iosif, hrănitorul apare în 1943, pentru ca după povestirea Legea — un nou intermezzo, prelungind tema biblică şi prevestind-o pe cea direct antihitleris- tă —, Thomas Mann să se cufunde în tenebrele romanului său faustian.

Şaisprezece ani consacraţi unei cărţi! Unei singure cărţi, deoarece Lotte la Weimar fusese definită de autor ca „o înfăptuire a mitului ce mi-a devenit familiar prin intermediul lui Iosif"; de altfel, motivul principal din Lotte este tot cel al tetralogiei, anume o spiritual consolidată repetare a vieţii, o refacere de către Charlotte şi Goethe a aventurii lor tinereşti — de fapt transformarea vieţii în mit şi a mitului în viaţă. Şi dacă preocupărilor artistice convergente îi adaugăm şi uriaşa corespondenţă a autorului pe tema culturilor străvechi şi a enigmelor mitologice, îndeosebi amplul schimb de scrisori cu Karl Kerenyi, precum şi articolele scrise în vederea elucidării sensurilor epopeii, avem într-adevăr sentimentul că ne aflăm în faţa unui „simbol al trăiniciei", al unei realizări asemănătoare piramidelor.

„Toate repovestirile istoriei noastre, — cu excepţia, este adevărat, a celei, pentru noi, mai respectabile, dar şi mai laco

nice, a Coranului — atât cele şaptesprezece cânturi persane ce vorbesc despre ea, cât şi marele poem al lui Firdusi, dezamăgitul, care i-a închinat bătrâneţea lui, precum şi versiunea mai târzie şi mai rafinată a lui Djami, — toate acestea, cât şi nenumărate reprezentări datorate penelului şi stilului ştiu de sindrofia pe care prima şi dreapta lui Petepre a dat-o Introducându-ne astfel la festivitatea organizată de Mut-em-enet, soţia lui Putifar (Petepre), pentru a-1 prezenta pe Iosif prietenelor sale şi a le convinge de firescul patimii sale nefireşti, scriitorul enumeră câteva din izvoarele literare ale cărţii. Celebra istorie a lui Iosif din Geneza (capitolele 37-50) a fost reluată de Thomas Mann şi îmbogăţită cu multe alte date furnizate de cultura popoarelor vechi. Printre izvoarele folosite figurează apocriful Testament al celor doisprezece patriarhi, cartea filosofului Filon din Alexandria, De Josepho, Arheologia iudaică a lui Josephus Flavius, texte rabinice, mai cu seamă din Mi- draş, povestea lui Iusuf din Coran, operele unor Părinţi ai Bisericii creştine, precum Clemens din Alexandria sau Ambro- sius, variantele siriene din secolele V-VI, epopeea lui Firdusi Iusuf şi Zulaiha, scrierile altor numeroşi poeţi persani^ dintre care cel mai de seamă este Djami ('Abd al-Rahman). în centrul atenţiei ultimilor autori se află tocmai povestea de dragoste a soţiei lui Putifar, motivul seducerii şi al refuzului, prelucrat şi independent în nuvela egipteană Doi fraţi, în Iliada (VI, 155-195), în drama lui Euripide Hipolit şi, ulterior, de către Seneca şi Racine.

„în autorul acestei poveşti trebuie să-l vedem pe autorul tuturor celor întâmplate [...]." Pentru Thomas Mann, romanul reprezintă doar o formă de manifestare a „geniului epic", sub zodia căruia se înfrăţesc firesc Homer şi Tolstoi, Firdusi şi Goethe, Divina Comedie şi Comedia umană, vechiul Cânt al Nibelungilor şi modemul Inel al Nibelungilor, acesta din urmă şi ciclul Rougon-Macquart. Nimic mai firesc decât ca el să se considere doar într-un sens limitat „autor", şi în măsură hotărâtoare rapsod popular, la fel cu predecesorii săi care n-au făcut decât să repovestească ceea ce iniţial povestise viaţa însăşi. „Aici este potrivit să reamintim, ceea ce, dealtfel, s-a mai pomenit mai de mult, că istoria, înainte de a fi povestită prima dată, se povestise singură pe sine — şi anume cu o rigoare în care stă marea măiestrie a vieţii, la care povestitorul nu are nici nădejdea, nici perspectiva, să ajungă vreodată."

Celebrând cu fraţii săi „jocul sfânt" atât de complicat, prin care urma să-şi dezvăluie treptat identitatea, Iosif, acum mâna dreaptă şi sfetnic al faraonului, explică fostului staroste al temniţei în care fusese azvârlit, ridicat ulterior la rangul de majordom al casei sale („sfera se rotise doar"), că ei au nimerit într-una din cele meii frumoase poveşti, având menirea de a o desăvârşi şi înfrumuseţa după toate legile artei. Sau, după cum îi explicase mai demult aceluiaşi Mai-Sahne: „Mare este scrierea! Dar şi mai mare încă, fireşte, este când viaţa ce o trăieşti este o istorie, şi că noi suntem într-o istorie, într-una minunată, de asta mă conving tot mai mult pe zi ce trece. Tu, însă, eşti în ea, pentru că te-am luat cu mine în această istorie [...]"

Suntem în plină gândire mitică: graniţele dintre real şi ideal, aievea şi închipuire, fapt şi vis au dispărut. înainte de a fi înfăţişată, viaţa însăşi îşi spune propria ei poveste, fiindcă ea îşi merită cu adevărat numele doar în măsura în care este „joc sfânt", poezie, teatru, sărbătoare, ceremonial, iar omul nu are voie să strice acest joc, să-i încurce armonioasa desfăşurare; menirea lui este, dimpotrivă, aceea de a se comporta ca un actor care înţelege sensul textului şi indicaţiile de regie. Despre miraculoasa „înviere" a fiului său dispărut în urmă cu două decenii, Iacob află dintr-un cânt vestitor, în care reminiscenţele psalmilor se îmbină cu tonalitatea romantismului german:

„E-un vis frumos şi totuşi faptă vie, cu-adevărata lui minunăţie!
E-un caz de-ncântătoare bogăţie, când amândouă au aceeaşi faţă, când adevărul este poezie, iar poezia însăşi e viaţă."

Mut-em-enet, familiar numită şi Eni sau Enti, e îngrozită la gândul că interpretează un rol într-un joc sărbătoresc, în- tr-un carnaval; iar Iosif, în ultimul său cuvânt adresat fraţilor săi — care, asemenea multor oameni, au trăit povestea fără s-o priceapă —, îi lămureşte că el n-a făcut decât să participe la un joc, la un acord muzical, de aceea nu ei au pentru ce să-i ceară lui iertare pentru păcatele săvârşite. „Dar dacă este vorba de iertare între noi oamenii, atunci eu sunt acela care trebuie să vă cer iertare, căci voi aţi trebuit să faceţi pe răii, ca

toate să iasă aşa." Lumea este o carte uriaşă, o nesfârşită povestire în cadrul căreia se împlinesc alte povestiri mai mici, iar omul trebuie să descifreze întâmplările pe care i le rezervă cartea vieţii. De aici şi rolul imens al cuvântului, adevărat demiurg, pe care-1 poţi uşor confunda cu realul. A numi echivalează cu a făuri, a pricepe şi a înnoi viaţa. Iosif o avertizează astfel pe Eni de fatala urmare a păcatului: „Căci tot ce se întâmplă poate deveni istorie şi aleasă evocare [...]". La începutul romanului îi vedem pe tată şi pe fiu delectându-se cu asemenea evocări, în care cuvântul înlocuieşte realitatea şi invers, iar mai târziu lipsa „istorisirilor" va fi întotdeauna identificată de Iosif cu barbaria, cu un stadiu de viaţă preistoric.

Autorul o numeşte pe Tamar, căutătoarea neliniştită a adevărului şi a izbăvirii, descinsă parcă din legendele zeiţei As- tarte şi din Cartea Rut, „cea mai uluitoare figură a întregii acestei istorii". Povestea ei — „episodul unui episod" —, mai laconică decât a Rahilei sau a femeii lui Putifar, e învăluită, în ciuda nelipsitei doze de umor, într-o aură de măreţie şi gravitate. Cerinţa momentului este „Einschaltung" („includere", „intercalare"). Thomas Mann o include pe Tamar în poveste, deoarece ea însăşi se indusese în istorie. Iniţial, această femeie nu păruse a fi necesară nici realităţii, nici artei, desfăşurarea temei principale fusese concepută — sau se putea concepe — fără ea. Dârzenia, intransigenţa, voinţa ei nestrămutată au schimbat însă mersul evenimentelor, l-au obligat pe povestitorul dintâi, viaţa, să-i consemneze prezenţa; ca atare, să-l oblige şi pe următorul povestitor să-i dedice „o nuvelă închisă" care să readucă, pentru scurt timp, acţiunea de pe pământul Egiptului în Canaan. în „Istorie" toţi oamenii îşi au locul lor; majoritatea însă la periferie, departe de evenimentele cruciale. Tamar vrea să fie în centru, nu pe margine — şi anume fără să mai aştepte bunăvoinţa întâmplătoare a sorţii, care pe Mai-Sahne îl înălţase dintr-o anonimă căpetenie de închisoare în omul de încredere al lui Iosif. Ea doreşte să obţină intrarea în istorie pe poarta principală şi prin propriile puteri, pe baza propriilor certitudini. Iacob „îi povestise Lumea, adică istoriile sale"; din ele Tamar află tot adevărul despre trecutul şi prezentul omenirii. Ea ştie că din Iacob, anume din fiul său Iuda, va răsări steaua lui Siloh, fiu al omului, al alegerii şi moştenirii, un erou miruit, cel ce va pune capăt războaielor şi va aduce pacea veşnică pe pământ, cel de

care asculta-vor toate popoarele. Şi în cugetul femeii — prototip al ambiţiei is

torice — se aprinde dorinţa temerară de a deveni străbunica acestui principe al păcii, pe care în viitor cărţile îl vor numi Mântuitorul. Iar Tamar urmăreşte planul cu o consecvenţă frenetică: reuşeşte să devină soţia lui Ir, întâiul născut al lui Iuda, apoi al lui Onan, cel de-al doilea fiu al său, iar când şi acesta moare, neputându-1 obţine de bărbat pe cel de-al treilea fiu, Şela, ea îl ademeneşte printr-o înşelătorie pe însuşi Iuda, „leul", născându-i doi băieţi gemeni, pe Fares şi Zerah. înfăţişând în puţine cuvinte ce se va întâmpla cu gemenii, Thomas Mann rezumă tâlcul acestei admirabile parabole: „Toate astea au rămas mult în urmă, într-un viitor deschis, şi aparţin istoriei celei mari, din care istoria lui Iosif nu-i decât o intercalare (Einschaltung). Dar în aceasta este şi rămâne intercalată (eingeschaltet) istoria femeii care nu s-a lăsat nicicum exclusă (das sich um keinen Preis ausschalten liefi), ci s-a introdus în cale cu o uluitoare hotărâre."

Seducătoarea Clavdia Chauchat fusese deopotrivă otravă şi balsam. în tetralogie motivul ademenirii, al seducerii reapare sub dublu aspect: deznădăjduit la Mut-Em-Enet, eroic la Tamar. „Paradigmă feminină a tenacităţii", Tamar se înjoseşte pentru a se înălţa. La Thomas Mann intrarea în rai e obţinută de obicei după un stagiu făcut într-un purgatoriu vecin cu infernul. Asemănătoare fusese calea lui Hans Castorp, aceasta este calea lui Iosif şi va fi şi calea lui Gregorius. Spre sfârşitul vieţii scriitorul va prelucra rafinata parabolă medievală din Gesta Romanorum despre Gregorius tocmai pentru a demonstra din nou, într-o tonalitate ironic-gravă, legătura indestructibilă între „jos" şi „sus", păcat şi virtute, prăbuşire şi înălţare. Gregorius, născut din incestul Sybillei cu fratele ei Wiligis, ajunge fără să ştie soţul propriei sale mame. îngrozit de cele înfăptuite, el îşi impune o penitenţă atât de cumplită, încât după şaptesprezece ani este considerat demn de a ocupa scaunul papal. Primind-o într-o audienţă pe mătuşa-ma- ma-soţia sa, el o numeşte soră, soră întru dragoste şi chin, căinţă şi har. După încurcături familiale, cărora nici eroii nu le mai pot da de rost, revenim la raportul iniţial dintre frate şi soră. Iar călugărul Clemens,

personificare a „spiritului povestirii" (pentru că şi de astă dată, înainte de a fi prelucrată într-un mare număr de variante, printre care Vie de Saint-Gregoi- re sau Istoria despre păcătosul cel bun a lui Hartmann von Aue şi, în fine, istoria atribuită de Thomas Mann călugărului irlandez, povestea se autopovestise), extrage din cele înfăţişate ur

mătorul tâlc: „[...] înţelept este să ghiceşti în păcătos pe cel ales (im Sunder den Erwăhlten) şi asta este înţelept şi pentru păcătos însuşi. Căci presimţirea alegerii sale îl poate învrednici şi îi poate face rodnică vinovăţia, astfel încât să-l ducă la zboruri înalte."

Este situaţia femeii Tamar, cu deosebirea că întâmplarea a fost cea care l-a plasat pe Gregorius pe orbita centrală a istoriei (întâmplare, desigur, nici ea întâmplătoare), pe câtă vreme Tamar a obţinut deliberat, prin propria ei voinţă, acest privilegiu. Cunoaşte-ţi menirea şi cucereşte-ţi-o fără şovăire — iată patosul capitolului despre Tamar, iată idealul care-i animă pe Iosif şi pe... Goethe. Ştiindu-se „aleşi", ei nu vor nesocoti misiunea care le-a fost hărăzită. Goethe îşi intitulase memoriile Poezie şi adeimr; sub semnul aceleiaşi îngemănări îl situează Thomas Mann în Lot te la Weimar. Personajele din Werther, spune el, dobândiseră o „realitate atât de puternică", încât după patruzeci şi patru de ani doamna consilier aulic Charlotte Kestner se considera mai „adevărată" în postura Lottei şi căuta să se conformeze, prin toate mijloacele, „poeziei". Ea deplânge „deplorabilul amestec de poezie şi adevăr" care i-a marcat atât de brutal existenţa, dar în adâncul inimii preferă posibilul în locul realului, întreprinde călătoria sa târzie la Weimar în efemera şi sublima căutare a acestui posibil, deoarece în realitate a ajuns să vadă doar opera renunţării, „posibilul închircit" („das verkummerte Mogliche"). Pasiunea tânărului Goethe fusese „un fel de joc", ca şi încercarea Lottei de a o retrăi, sau a lui Thomas Mann de a surprinde această melan-colică tentativă de împlinire a unei poveşti fragmentare. în-treaga carte este construită pe jocul unor oglinzi paralele, răs-frângându-şi una în cealaltă imaginile, mai clare sau mai tulburi: trecutul şi prezentul, tinereţea şi bătrâneţea, fapta şi visul, realul şi idealul. „Joc al prefacerilor" („Spiel der Verwan-

dlungen") numeşte Goethe această miraculoasă înlănţuire a contrariilor, în discuţia finală cu Lotte — apoteoză a romanului. Discuţia întreagă e inventată de Lotte (de Thomas Mann), pentru a exemplifica aievea superioritatea adevărului visat faţă de cel nemijlocit existent. Cea mai autentică mărturie a vieţii unui poet e opera sa, mai autentică decât viaţa trăită de el. întâlnirea ideală dintre Lotte şi Goethe i se pare de aceea autorului mai autentică decât dineul ce avusese loc în realitate: întrucât punctul de plecare al cărţii fusese o frază searbădă notată de Goethe în jurnalul său, la 25 septembrie 1816 — „La

prânz familia Riedel şi doamna Kestner din Hanovra". încheindu-şi romanul cu această întâlnire şi cu remarca simbolică a lui Mager, potrivit căreia privilegiul de a o ajuta pe Lotte să coboare din trăsura lui Goethe „e ceva demn de scris" („Es ist buchenswert"), Thomas Mann dădea, într-un sens înalt şi figurat, întâietate „poeziei" faţă de „adevăr".

Metamorfozarea adevărului în poezie şi a poeziei în adevăr este şi laitmotivul romanului despre Gregorius. Cine trage clopotele? (Wer lautet?) întreabă autorul în titlul primului capitol, capitol cu adevărat programatic. Cine trage clopotele su- pra urbem, din tării şi din adâncuri, clopote al căror dangăt umple văzduhul Romei trei zile şi trei nopţi, vestind încoronarea unui „foarte mare papă"?! Clopotarii lipsesc, dar ar fi naivă credinţa că nimeni nu poartă răspunderea minunii. Cine face, aşadar, să sune clopotele oraşului sfânt? „Spiritul povestirii" („Der Geist der Erziihlung"), răspunde naratorul imaginar, ca şi cel autentic. „Spiritul acesta este atât de spiritual (geistig) şi de abstract, încât despre el nu se poate vorbi corect gramatical decât la persoana a treia, putându-se spune doar: «El este». Şi totuşi, el se poate condensa şi într-o persoană, anume într-a-ntâia, şi incarna în cineva care vorbeşte astfel şi poate spune: «Eu sunt acela. Eu sunt spiritul povestirii [...]»." „Eu sunt" spune Clemens irlandezul, ordinis divi Be- nedicti, care, ca incarnare a acestui spirit, nu consideră necesar să specifice unde şi când trăieşte, sau în ce limbă anume scrie. „Eu sunt" spune şi Thomas Mann, tot un slujitor umil al atotputernicului spirit. Povestirea este presărată cu scurte aluzii la acest spirit, pentru un specific efect de distanţare, practicat spre a zădărnici acceptarea naivă şi

necondiţionată a întâmplărilor ca realitate, pentru a ne reaminti că viaţa la care asistăm este vis, poezie, teatru, rod al fanteziei poetice şi, tocmai ca atare, adevărată. „Spiritul povestirii", pe care şirul de povestitori îl incamează-întrupează-întruchipează, este un spirit mucalit şi înţelept. Mucalit, devreme ce ne face cu ochiul că de fapt participăm la un „joc sfânt" şi că trebuie să ne conformăm regulilor sale; înţelept, fiindcă adesea tocmai în joc adevărul ne poate fi mai deplin destăinuit. Cu ocazia audienţei amintite, Gregorius şi Sibylla se recunosc, dar continuă un timp să-şi interpreteze rolurile, să-şi joace jocul, pentru a-i oferi „un divertisment (eine Unterhaltung) lui Dumnezeu". în cele din urmă înţeleptul papă îi mulţumeşte Domnului că l-a împiedicat pe Diavol să-şi ducă infamele planuri

până la capăt, neobligându-1 pe el, Gregorius, să se căsătorească şi cu Stultitia şi Humilitas, fiicele lui şi ale mamei sale: „Totul are o limită. Lumea este limitată." Astfel, punctul culminant al reprezentaţiei îl constituie farsa, demistificarea totală. „Şi totuşi n-a fost joc", spusese Gregorius cu drept cuvânt înainte, distrugerea miturilor absurde îmbinându-se cu făurirea altora, umane, nobile, cu adevărat purificatoare. Seriozitatea presupune gluma, dar numai gluma serioasă are efect. Există multe adevăruri aparente, aparenţele scot însă uneori la iveală adevărul.

în discuţia sa cu Charlotte, Doctor Friedrich Wilhelm Rie- mer, secretarul Excelenţei Sale domnului consilier intim, citează la un moment dat binecuvântarea dată de Iacob lui Io- sif şi îşi asigură apoi interlocutoarea că „este numai în aparenţă o digresiune — ştiu perfect ce spun şi nu sunt de fel în primejdie de a pierde firul". Deşi Iosif nu se poate referi la Goethe, Lotte la Weimar constituie doar aparent o digresiune de la povestea lui, autorul nefiind niciodată în pericol de a pierde firul preocupărilor sale fundamentale. Motivele comunică între ele, luminându-se unele pe altele. în prelegerea sa din 1942 despre tetralogie, Thomas Mann amintea de o mărturie din Poezie şi adevăr, potrivit căreia adolescentul Goethe încercase să dezvolte istoria lui Iosif într-o povestire amplă, pe care însă, din cauza lipsei de „conţinut" („Gehalt"), o nimicise. Concluzia memorialistului sexagenar Goethe: „Această povestire firească e în cel mai înalt grad

atrăgătoare; numai că apare prea scurtă şi te simţi obligat s-o zugrăveşti în amănunt" — romancierul o consideră un adevărat moto al tetralogiei, mândru că încercarea tânărului Goethe „s-a repetat la mine pe treapta altei vârste", în măsură să satureze fabula de conţinutul uman şi spiritual necesar. Corespondenţele pot fi urmărite şi în detaliu. De exemplu, în Lotte la Weimar Thomas Mann citează preceptul goethean „ironia e grăuntele de sare datorită căruia mâncarea capătă gust", pe care-1 aplică apoi stăruitor nu numai în romanele de adio Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull, dar şi în anterioara sa carte luminoasă, Iosif şi fraţii săi. Şi este semnificativă prezenţa acestui grăunte de sare — al ironiei şi autoironiei — în stabilirea raportului dintre adevăr şi poezie. Entuziasmul dactilografei care s-a crezut în fine în posesia întregului adevăr cu privire la Iacob, îl amuza pe scriitor — „căci lucrurile nu se întâmplaseră de loc aşa" — , dar această naivitate îl şi înduioşa, întrucât ea

confirma puterea de înrâurire şi de convingere a artei. Thomas Mann a simţit nevoia să ia pe parcursul cărţii unele măsuri care să-i sugereze cititorului contribuţia hotărâtoare a fanteziei scriitoriceşti şi să restabilească echilibrul dintre iluzie şi realitate. Un procedeu prin care căuta să zdruncine încrederea puerilă în exactitatea nemijlocită, şi nu mijlocit-poe- tică a întâmplărilor relatate, era tocmai sublinierea ironică a exactităţii lor.

Un vis îi deschide ochii frumoasei Mut-em-enet asupra dragostei, care timp de trei ani va fi pentru ea speranţa şi blestemul vieţii. Ea visează că la un ospăţ, tulburată de prezenţa lui Iosif, pe numele său egiptean Usarsif, se răneşte la mână vrând să taie o rodie, iar sângele ţâşnind abundent nu poate fi oprit decât de atrăgătorul ei rob. Mut-em-enet regizează mai târziu reuniunea femeilor în aşa fel ca visul să se împlinească întocmai: tulburate de apariţia lui Iosif, prietenele ei îşi rănesc mâinile cu ascuţitele lor cuţitaşe. împlinirea visului este ca atare un motiv important, în cazul de faţă ne interesează însă mai ales comentariile care îl însoţesc. Naratorul respinge pe un ton voit sentenţios părerea după care „scena aceasta, descrisă adesea" ar fi „apocrifă şi neaparţinând istoriei adevărate"; „realitatea visului [...] este, pentru noi, cea mai bună dovadă a

istoricităţii sindrofiei doamnelor, precum şi a faptului că tradiţia ce ne este mai familiară şi mai vrednică de crezare, o trece sub tăcere, doar din lapidară sobrietate". Anterior, la capătul discuţiei lui Iosif cu Putifar, când cei doi se decid să „încheie o alianţă", povestitorul intervine astfel: „Nu în zadar am reprodus aici, cuvânt cu cuvânt, exact cum s-a desfăşurat, de-a lungul tuturor întorsăturilor şi ocolişurilor ei, convorbirea aceasta, de care nu se pomeneşte nimic nicăieri." Iar ulterior, la capătul extraordinarului dialog dintre Iosif şi Amenhotep, al patrulea faraon cu acest nume, naratorul remarcă din nou: „[...] această convorbire, vestită şi, totuşi, aproape necunoscută [...], o convorbire despre Dumnezeu şi zei, a fost reconstituită acum, de la început la sfârşit, în toate sinuozităţile, întorsăturile şi incidentele sale conversaţionale şi a fost fixată pe vecie cu toată exactitatea [...]". Când fraţii mai mari coboară pentru a doua oară în Egipt, de astă dată însoţiţi de Beniamin, după porunca marelui dregător egiptean, înainte ca Iosif să-i invite la ospăţ pentru a li se înfăţişa ca frate al lor, autorul începe istoria sărbătorească prin cuvintele: „Ea decurse astfel, şi se desfăşură în orele ei, după

cum urmează." Thomas Mann adoptă cu bună ştiinţă poza povestitorului care doreşte să ne încredinţeze că totul s-a petrecut potrivit spuselor lui, deşi ne previne totodată asupra şiretlicului şi ne îndeamnă să nu ne încredem cu totul în el. Mitul şi demitizarea merg mână în mână! Iosif tălmăceşte cele două vise ale faraonului, despre vacile grase şi slabe, despre spicele pline şi seci, prevestind anii de belşug şi de foamete, în număr de câte şapte; dar capitolul Şapte sau cinci eliberează minunea de supranatural, o explică firesc: cei şapte ani păreau de fapt doar cinci, între anii de belşug se întindea şi câte unul mai slab, iar câţiva ani secetoşi erau totuşi suportabili, aşa încât, dacă n-ar fi fost prorocirea, poporul nici nu i-ar fi considerat ani de restrişte. „Viaţa şi realitatea îşi păstrează întotdeauna o anumită independenţă, ce merge câteodată atât de departe, încât cu greu, ori abia, mai recunoşti prezicerea în ele. Bineînţeles că viaţa este obligată să înfăptuiască prezicerea, dar, în interiorul acestei obligaţii, viaţa se mişcă atât de liber şi într-aşa fel, încât rămâne, aproape totdeauna, o chestiune de bunăvoinţă, dacă

vrem să considerăm prezicerea împlinită sau ba."

Astfel nu poate judeca decât un gânditor lucid şi sceptic, dornic să descopere sâmburele real al mitului şi să se dezică de orice interpretare iraţională a sa. Miracolele vor fi în Legea rând pe rând aduse la proporţiile lor terestre, explicate prin cauze pământeşti, apropiat de spiritul epocii Luminilor. Demistificarea străbate, uneori voit ostentativ, şi tetralogia. Riposta lui Iacob faţă de înşelătoriile socrului său Laban, celebrul vicleşug cu oile brumării şi tărcate, răsfrânge cunoştinţe verificate de experienţă şi este un „joc al spiritului", „încercat din dragoste pentru cunoaşterea pură". (La acest nivel al istoriei, se alătură şi se confundă sfere care ulterior se vor disocia adesea — jocul liber al fanteziei şi cunoaşterea riguroasă.) în călătoria lui Iosif cu ismaeliţii spre Egipt, timp de două zile se desfăşurase în faţa lor, de la prânz până seara, o coloană de foc, conducându-i parcă. „Ştiau că nu erau decât vârtejuri de praf alungate de vânt, străluminate de razele scânteietoare ale soarelui. Totuşi, se simţiră cinstiţi de acest fapt şi-şi spuneau unul altuia cu tâlc: «Un stâlp de foc înaintează în fruntea noastră»." Poezie şi adevăr! Reconstituind o gândire prin excelenţă poetică, Thomas Mann îi şi descifrează mecanismul, o explică în mod natural. Oricât de neîngrădită ar părea, fantezia porneşte de la real şi revine la el. Tetralogia ni se ofe

ră, de aceea, ca o mitologie raţională, un comentar profan al sacrului din textul biblic, adnotare în care până şi detaliile sunt justificate şi lămurite prin confruntarea gândirii religioase străvechi cu aceea a unei epoci târzii precumpănitor laice, secularizate, edificându-se concomitent din punct de vedere arhaic şi modern, mitic şi ştiinţific.

Dovadă, exemplul amintit: visul. în opera lui Thomas Mann visul joacă un rol important, întotdeauna raportat în- tr-un fel sau altul la realitate, ca o formă transmutată a ei, cu contururi mai imprecise, dar cu sensuri luminatoare, ca prevestire sau confirmare simbolică, eventual de la antipodul realului, anume al unei realităţi imperfecte, care se cere îndreptată printr-o virtualitate superioară. în 1909 Thomas Mann elogiase „somnul dulce" în articolul cu acest titlu chiar, Siifter Schlaf, somnul corelat nopţii, mării, creaţiei. La început, somnul şi visul îi

apăruseră, de cele mai multe ori, un soi de ipostaziere romantică, evadare sublimă şi tenebroasă în ideal, din- tr-o realitate meschină. Cu timpul, îl cuceresc însă şi variantele clasice ale visului, în cheie raţională, ca prelungire şi întregire a vieţii. Oricum, Thomas Mann are o slăbiciune mărturisită pentru visători, pentru eroii care şi treji fiind pun la cale vise, dar care mai şi visează la modul efectiv.

„în povestea noastră visele joacă un rol hotărâtor: eroul ei deapănă vise mari şi copilăreşti, şi alte personaje ale ei vor visa." Fraţii îl califică pe Iosif drept „visător" sau chiar ^visător de vise", echivalent în ochii lor cu a fi mincinos. Intr-adevăr, adolescentul nu prea separă adevărul de ficţiune, închipuirile sale sunt uneori vecine cu calomnia. Flirtul cu luna de la începutul cărţii, pornit ca un joc nevinovat şi degenerat în somnambulescă uitare de sine, cvasiepileptică (epilepsia, considerată în Antichitate o boală sfântă), sugerează pericolul desprinderii de raţiune. De aceea, echilibratul Iacob, departe de a fi el însuşi un învăţăt, încurajează instruirea fiului său de către Eliezer, pentru a combate stările extatice ale tânărului. «El, Iacob, nu avusese nevoie de asta; chiar şi cele mai grozave vise ale lui fuseseră decente şi cumpătate. Visele lui Iosif, însă, bătrânul o simţea, puteau avea nevoie să fie strânse în- tr-o disciplină rigidă de către înţelepciunea cărturărească — aceasta putea contribui în chip fericit la consolidarea gândirii sale şovăielnice [...]."

Ideală ar fi armonia între spirit şi trup, frumuseţe şi adevăr, năzuinţă formulată de la început şi reluată viguros în

discuţia dintre Iosif şi Amenhotep. (Iarăşi apar limpezi cores- pondenţe: studiul lui Thomas Mann despre Schopenhauer debutează cu ideea îmbinării necesare dintre adevăr şi frumos, iar unitatea indestructibilă a trupului cu sufletul va fi ideea centrală în Capetele schimbate.) Firavul, rafinatul, extaticul faraon e sprijinit de Iosif, tot aşa cum Iosif însuşi fusese susţinut de dascălul şi de părintele său. „Şi Iacob era un visător — dar unul venerabil şi venerat!" Tatăl-patriarh are vise „clasice"; fiul porneşte ca un vizionar „romantic", pentru a-şi integra în cele din urmă neliniştea într-o armonie superioară. Evoluţia lui Iosif şi a viselor sale rezumă ontogene- tic filogeneza tuturor visătorilor

lui Thomas Mann, de la Jo- hann Buddenbrook, Tonio Kroger şi principele Klaus Hein- rich, prin Gustav Aschenbach şi Hans Castorp, până la Char- lotte, Moise şi imaginarul abate Clemens. Dar, independent de tonalitatea vulcanică sau olimpiană, de efectul aţâţător sau liniştitor al viselor înfăţişate, ele au întotdeauna un temei, sublimează în fantastic prezente sau viitoare, dorite sau împlinite realităţi. Comentatorii vechi amintesc de mai multe vise ale tânărului Iosif şi le descriu pe cele binecunoscute din Facerea. Thomas Mann le adaugă „visul ceresc" încântător, pe care-1 detaliază minuţios în capitolul astfel intitulat: Der Himmelstraum. în versiunea romancierului, Iosif îi povesteşte lui Beniamin, ultimul dintre cei doisprezece şi singurul său frate şi după mamă, cum a fost răpit de un vultur puternic, de fapt îngerul Amfiel, trimisul Domnului, şi înălţat la ceruri pentru a fi în preajma Atotputernicului ca „micul Dumnezeu". Acest vis reprezintă o sinteză artistică a viziunilor similare din cărţile profeţilor Iezechiel, Isaia, Amos, din epopeea Etana, din versiunea islamică despre răpirea lui Ma- homed. Totodată, el prefigurează viitoarea înălţare lumească a lui Iosif, vesteşte cu multe sute de pagini înainte programaticul Preludiu în cinurile înalte din volumul ultim al tetralogiei. în Dumnezeu, Beniamin recunoaşte chipul lui Iacob, dovadă că şi visele cereşti îşi trag seva din pământ, iar pretenţia aberantă a lui Iosif de a fi asemenea Celui Prea înalt ilustrează subtil un motiv de bază al întregii tetralogii: miti- zarea omului implică demitizarea divinităţii!

Visele povestite ulterior de Iosif fraţilor îl variază pe primul. Fraţii nu-i vor putea ierta „iscusitului visător" povestea snopului căruia i se închină alţi snopi, aplecaţi la pământ, nici pe aceea a soarelui, lunii şi a celor unsprezece stele care i se

închină lui (vis dublat, ca şi acela al faraonului), după cum nu-i vor putea ierta îndrăzneala de a fi venit la ei îmbrăcat în vălul somptuos ornamentat al Rahilei, semn al primului născut. Ei îl vor arunca în fântâna seacă şi-l vor vinde pentru douăzeci de arginţi neguţătorilor ismaeliţi, fără a bănui că prin asta joacă doar rolul unor simple unelte întru împlinirea temerarelor fantezii ale fratelui mai mic. Scriitorul se va îngriji însă din nou ca, înfăptuind visele, să le elibereze de supranatural. El explică

totul într-un mod firesc, cum le va explica însuşi Iosif fraţilor săi cu prilejul revederii: „Căci fratele vostru nu-i vreun erou divin şi nici un sol al mântuirii sufletului, iar că snopii voştri se închinau înaintea snopului meu în visul de care am flecărit cu voi, şi că stele se închinau, asta nu voia să însemne vreun lucru cine ştie ce mare, ci doar că tatăl şi fraţii îmi vor fi recunoscători pentru binele trupesc făcut. Căci pentru pâine se spune «Foarte mulţumesc» şi nu «Osana!». Insă, fireşte, pâine trebuie să fie. Mai întâi vine pâinea şi apoi osanalele." Fraţii lui Iosif veniseră din pământul Canaa- nului în Egipt spre a cumpăra bucate, deoarece în ţara lor bântuia foametea, iar jitniţele Egiptului erau pline de grâu. Visul mitic se împlineşte laic, ca şi atunci când, revăzându-şi fiul rătăcitor, Iacob „îşi plecă fruntea pe umărul celui înstrăinat şi plânse amarnic". Mânaţi de foamea trupului, autenticul soare al neamului, Iacob, şi fiii săi, cele unsprezece stele, ve- nit-au să se închine de fapt „hrănitorului"!

Până atunci, Iosif mai visase multe vise şi dezlegase visele altora. în drum spre închisoare, propria sa întâmplare cu soţia lui Putifar îi apare ca o reeditare a poveştii mitice a lui Ghilgameş şi Astarte (Iştar). Apoi, în temniţă, tâlcuieşte visele paharnicului şi ale pitarului, prezicându-i celui dintâi că peste trei zile faraonul îi va înălţa capul în dregătorie, iar celui de-al doilea — în spânzurătoare; şi îi recomandă pitarului, marelui-brutar de odinioară, o înţelepciune stoică: „Lumea este şi ea un rotund şi un tot, şi are sus şi jos, bine şi rău, dar nu trebuie făcut prea mult caz de această dualitate, căci, până la urmă, sunt tot una şi se pot schimba între ele şi împreună fac întregul." Personal, a preferat totuşi să i se ridice capul după pilda paharnicului. De aceea, înfăţişat faraonului, se foloseşte de diverse şiretlicuri ca să-l convingă de harul lui, şi-l linguşeşte sugerându-i că până la urmă singur şi-a dezlegat visele. Faraonul Amenhotep recunoaşte însă în Iosif pe adevăratul mesager, capabil să înţeleagă visele pământeşti şi ce

reşti, de importanţă statală şi de importanţă teologică, îi pune în deget propriul său inel şi porunceşte să fie îmbrăcat în veşminte de vizon şi să i se dea colan de aur. Spre deosebire însă de spiritualizatul faraon, Iosif acordă o atenţie prioritară intereselor economice, convins fiind că omul trăieşte înainte de toate cu

pâine.

Un scriitor aparent străin de nevoile practice ale timpului său, cufundat în vechea mitologie „pură", şi-a ales totuşi drept erou principal un om capabil să realizeze legătura între spirit şi materie, teorie şi practică, cer şi pământ, un om de cultură care-şi asumă rolul omului de acţiune, punând ordine în economia unei ţări aflate într-o criză acută. Enumerând titlurile fantastice cu care fusese miluit Iosif, reproducând imnurile pline de fantezie religioasă compuse întru proslăvirea sa, autorul trece din nou uşor de la poezie la proză, fără de care viaţa n-ar fi totuşi viaţă. înălţat „Stăpân peste Ţara Egiptului", Iosif era — precizează el —, oricine orice-ar spune, „ministrul hrănirii şi al agriculturii, şi realiză, în această calitate, reforme importante, dintre care îndeosebi legea rentei funciare s-a întipărit în memorie". Prin această lege agrară, se cuvenea predat faraonului a cincea parte din rodul ţarinii — anume a cincea parte, corespondent simbolic al celor cinci zile prin care anual e întregită sacra cifră de 360. Poezie şi adevăr! Iosif aduce şi păstrează viaţa, este iniţiatorul îndestulării şi belşugului, toate celelalte titluri ale sale le exprimă concentrat unul singur: „der Ernăhrer", „hrănitorul". Acesta este şi numele Nilului, pentru egipteni simbol suprem al valorii, al unei valori spirituale perfect suprapusă valorii materiale, fără de care nici o minte n-ar putea străluci...

Iacob dorise dintotdeauna cu ardoare ca Iosif să capete drepturile primului născut al său şi, după ce îl privează pe Ruben de acest drept pentru cele făptuite în taină cu Bilha, roaba Rahilei şi mama fraţilor săi Dan şi Neftali, îi acordă fermecătorului denunţător acest privilegiu, pentru care el însuşi, Iacob, pătimise de mult atât. Acum, regăsindu-şi în Egipt feciorul iubit, el îşi sprijină capul pe umărul lui şi plânge amarnic, pentru că rânduielile pământeşti cer ca bucuria să se împletească întotdeauna cu amarul. „Eşti primul născut în treburile lumeşti şi un binefăcător, atât al străinilor, cât şi al tatălui şi fraţilor. Dar mântuirea popoarelor nu va veni prin tine şi rangul de conducător îţi este refuzat!" Iosif are parte, aşadar, de o binecuvântare pământească, nu si de cea mai înalt

spirituală. Binecuvântarea lui e senină, glumeaţă, visătoare,

ceea ce e mult, dar nu e totul, deoarece în zadar râvneşte un om la toate. înţeleptul său părinte îi invocă „glasul iubirii ce refuză", o înlănţuire în care contrariile trec unul într-altul. Tot el îi explică faraonului legătura adesea indisolubilă dintre câştig şi pierdere, fără ca profunzimea cugetărilor sale să fie înţeleasă de cârmuitorul care mai mult se prefăcea decât era înţelept. „Doisprezece fii am zămislit [...], iar acesta a fost unul dintre ei. Este blestem între ei, precum şi binecuvântare, binecuvântare, precum blestem. Unii dintre ei sunt respinşi şi rămân aleşi. De cum, însă, unul este ales, rămâne respins cu dragoste. Dacă l-am pierdut, mi-a fost dat să-l găsesc, şi dacă l-am găsit, a fost pierdut pentru mine."

Iosif este înstrăinatul drag, care trebuie să-i lase întâietatea lui Iuda. Obişnuitul, mediocrul Iuda (Iehuda) îi este întru ceva superior neobişnuitului, înzestratului Iosif, aşa cum Hans Hansen îi fusese lui Tonio Kroger, Joachim Ziemssen lui Hans Castorp, Charlotte Buff lui Johann Wolfgang Goethe; aşa cum va fi omul de rând Serenus Zeitblom superior genialului Adrian Leverkuhn. „Aleşii" au o soartă grea. Thomas Mann simţise acest lucru mai bine ca mulţi alţii, fiind nevoit el însuşi să-şi părăsească patria, să-şi îndeplinească misiunea printre străini, sub cerul senin al Californiei, ce amintea de cerul străvechiului Egipt. El şi-a ales ca erou ideal tocmai un personaj care să fie prin întreaga sa făptură real, care să poată demonstra aievea că omul trebuie să aibă o natură armonioasă dar şi complexă, înfrăţind în toate împrejurările, până la capăt şi cu orice risc, poezia şi adevărul, teoria şi practica, sublimul şi teluricul. Spre această armonie tinde Iosif, personalitatea cea mai integră şi mai luminoasă dintre cele inventate de scriitor; şi tinde el însuşi, Thomas Mann, fire contemplativă şi activă, meditativă şi angajată, preocupată de şi implicată în confruntările greu încercatei umanităţi.

înfăţişând coordonatele tetralogiei, eseistul Thomas Mann remarcă o serie de mutaţii în dezvoltarea sa artistică, de la interesul german „burghez" („biirgerlich") din Casa Buddenbrook la cel european din Muntele vrăjit şi cel universal din Iosif si fraţii săi, deci trecerea treptată de la individual la ti-pic, înlocuirea viziunii concrete, precis localizate, printr-una manifest mitologică. Miticul reprezintă o fază incipientă, arhaică, în existenţa omenirii, în viaţa individului însă adesea una târzie, rafinată. La început creatorul se interesează de ca

zul particular şi unic, deplina maturitate îi dezvoltă gustul pentru tipic, veşnic, atemporal, pentru norma străveche, pentru formula atotcuprinzătoare, într-un cuvânt, pentru mit. Perspectiva se lărgeşte permanent, în timp ce contururile se înceţoşează oarecum, viziunea analitică şi diferenţiată asupra momentului istoric concret e înlocuită prin sinteza globală, până la un punct străină istorismului propriu-zis, în stare să confunde mileniile, să pună tacit la îndoială înseşi schimbările intervenite în condiţia umană, respectiv să înlocuiască principiul evoluţiei prin acela al repetabilităţii.

Complexitatea e atrasă de elementar, modernul — de arhaic, originalitatea — de motivele milenare. Lessing îl interesează în această vreme pe Thomas Mann ca „tip clasic", ca exponent al umanismului viril din vremea edificării fundamentelor naţionale. Goethe şi Wagner reprezintă pentru el două ipostaze deosebită, clasică şi romantică, senină şi exaltată, două faţete ale spiritului naţional, dar cu o punte de legătură între ele — mitul. Nu întâmplător a nutrit Wagner, cu precădere în ultima perioadă a vieţii sale, cea veneţiană, o arzătoare dragoste pentru Clasica noapte a Valpurgiei. In toţi aceşti ani Faust, mai ales partea a doua, înfăţişând drumul eroului prin clasica noapte valpurgică spre Elena, ca şi scenele în care apare Preafrumoasa, este şi lectura preferată a lui Thomas Mann. Visul său temerar e de a făuri un nou „simbol al omenirii", apropiat patosului clasic, cu fulgerări umoristice, al lui Goethe, fără a fi străin de monumentala şi grava mitologie wagneriană. Richard Wagner a văzut în maiestuosul andante un tempo specific german — cu această remarcă începe jurnalul lui Thomas Mann din timpul traversării Atlanticului, Călătorie pe mare cu Don Quijote, în care scriitorul compară oceanul cu romanul care a constituit o altă sinteză mitică a omenirii. „Don Quijote este o carte universală, a lumii — pentrd o călătorie în jurul lumii, deci cea mai potrivită." „Mi se pare straniu că niciodată nu am izbutit să duc această lectură până la capăt. Voiesc să fac treaba aceasta acum, la bord, şi să ajung cu această Mare a povestirii până la sfârşit, precum wm ajunge la capătul Oceanului Atlantic peste zece zile." (însemnare din 19 mai 1934.) „Elementul epic cu întinderea sa rostogoli- toare, cu suflul său arhaic şi răspândind

aroma vieţii, cu ritmul său vuind în depărtări şi monotonia sa ce te acaparează — cât de asemănător este el mării şi cât îi seamănă lui marea!", va exclama scriitorul în introducerea la o ediţie ameri

cană după Anna Karenina; iar în lecţia sa, tot din 1939, despre Arta romanului şi cosmologia sa — „une mer â boire" — va slăvi imnurile vedice Itihasa („Aşa a fost", formula veşnică a geniului epic), anecdotele despre Firdusi, Edda şi Odiseea, Tris- tram Shandy şi Wilhelm Meister, Don Quijote şi Război şi pace — toate, variante ale „elementului homeric", celebrat în studiile sale din acea vreme, ca şi în tetralogie.

Natura mitului îl preocupă pe Thomas Mann efectiv în toţi aceşti ani, şi n-ar fi dificil să fie alcătuită o voluminoasă anto- logie numai din referirile lui la această temă. De pildă, în cu- vântarea sa omagială din 1936, Freud şi viitorul, enunţă câteva observaţii care prezintă în contextul de faţă un interes deosebit. Forma antică a existenţei, arată vorbitorul, e viaţa ca mit, viaţa ca repetare, conştiinţa fără graniţe individuale precise, deschisă spre trecutul uşor asimilabil prezentului. Mitul este tocmai identificarea cu ceea ce a fost, „un mers-pe-urme", recapitulare a copilăriei umanităţii, a unui „timp originar", ca imitatio a lui Dumnezeu, moderaţia în a cunoaşte tot ce a fost. (în germană, cuvintele rimează: „Bescheidenheit" = modestie, „Bescheid wissen" = a fi informat; adică „modestia provenind din a fi cu toate la curent".) Cleopatra s-a comportat după chipul şi asemănarea Astartei şi Afroditei, iar în plină epocă modernă Napoleon s-a identificat când cu Alexandru, când cu Carol cel Mare, potrivit formulei biblice „Eu sunt [el]". Viaţa se legitimează prin mit, dobândeşte conştiinţă de sine, justificare, consfinţire, devine citat, celebrare, solemnitate, joc. Nu este oare sărbătoarea întotdeauna o repetare? Ea anulează timpul, reia azi ceea ce, după un model iniţial, re- luase ieri şi alaltăieri. în această optică totul devine „viaţă trăită", adică retrăită festiv, ceremonios. Copilul trăieşte viaţa părinţilor, bunicilor şi străbunicilor într-un chip visător, jucăuş, senin, infantil, artistic. Şi ce altceva face artistul decât să reproducă viaţa după modelul predecesorilor, celebrând copilăria cu maturitate? „Aşa poate chiar şi astăzi imitatio a lui Goethe, cu amintirile ei despre

etapa Werther şi Meister şi faza de bătrâneţe a lui Faust şi a Divanului, să ghideze şi să definească mitic din inconştient o viaţă scriitoricească; spun: din inconştient, deşi la artist inconştientul trece în fiecare clipă jucăuş în conştientul surâzător şi în copilăresc profunda lua- re-aminte."

Thomas Mann nu recunoaşte linii rigid despărţitoare între teoria şi practica artei, dovadă eseul fantastic, Pogorârea în iad,

preludiu la Istoriile lui Iacob. Introducerea metodologică şi filosofică la tetralogie e stilistic integrată în aceasta, leagă consideraţiile teoretice de genul celor citate mai sus — unele în formulări aproape identice — şi povestirea propriu-zisă, defineşte cvasiştiinţific un mod de gândire prin definiţie preştiinţific, dizolvă istoria în mit. Pentru echilibrul deplin dintre „jos" şi „sus", dintre infern şi paradis, acestui prolog i se va adăuga, înaintea ultimului volum, după model goethean, acel Preludiu în cinurile înalte, lămurind până la capăt intenţiile scriitorului.

„Adâncă este fântăna trecutului. N-ar trebui spus oare că nici nu i se poate da de fund?" Două dintre motivele de bază ale cărţii, fântâna şi timpul, corelate mitic, apar chiar de la început. Iacob o cunoaşte pe Rahila lângă fântâna de pe care rostogoleşte piatra, spre a adăpa oile lui Laban. Slujindu-şi socrul, „alesul" descoperă apă, şi noua fântâna îl îmbogăţeşte pe acela. Ca la Firdusi, îl întâlnim pe fiul lui Iacob aplecat deasupra fântânii, pentru ca apoi fraţii săi mâniaţi să-l arunce într-o fântână secată. Trei zile şi trei nopţi va sta el aici — aluzie la zeul Tammuz, care petrecuse şi el trei zile în infern (prescurtarea mitologică a perioadei de amorţire a naturii din toamnă până-n primăvară). Trei zile îi va închide Iosif pe fraţii săi sosiţi în Egipt, ceea ce echivalează în ochii lor cu iadul — după ce petrecuse el însuşi trei ani în „cealaltă groapă", fântâna-închisoarea-mormântul. Concretul este simbolic: fântâna înseamnă captivitate, infern, moarte, lună — şi totodată trecutul în care ne scufundă autorul. Iosif ameţeşte aple- cându-se peste ghizdurile fântânii, ameţim şi noi privind în hăul trecutului, „în întunericul abisal al fântânii fără fund", „tot mai adânc în trecut, dintr-un orizont în altul, înapoi în nemărginire". Ne înspăimântă adâncul infinit, ca şi imensitatea mării sau neînvinsele piscuri (similare acelora care-1 înspăimântaseră şi-l

vrăjiseră pe Hans Castorp), pentru că ele fac să dispară certitudinile, învăluind trecutul într-o negură de nepătruns. Ceea ce altminteri pare a fi originalul, devine, în această optică, doar o copie târzie a altora şi mai îndepărtate. Nenumărate catastrofe au cutremurat pământul, iar povestea despre potop şi arca lui Noe, ca şi cea despre primul om, grădina Edenului, căderea în păcat sau Marele Turn, prescurtează de fapt multe asemenea întâmplări. Avraam, Isaac şi Iacob au existat în nenumărate rânduri; singularizându-i, tradiţia operează abrevieri, suprapuneri şi schimbări înşelă

toare. în adâncul fântânii dispare timpul concret, identificabil prin cifre, e anulată deosebirea dintre amintire şi profeţie, odată capătă dublu sens, de trecut şi viitor. Secretul este sensul oricărei sărbători, celebrată într-un prezent atemporal, acum şi-n vecii vecilor. Taina mânuieşte liber timpurile, vorbind de trecut atunci când are în vedere viitorul. Cu această certitudine se avântă povestitorul în adâncuri, în aventura nesfârşită a trecutului — e drept, a unui trecut nu prea îndepărtat, care din punctul de vedere al infinitului matematic se află cam la aceeaşi distanţă de începuturi ca şi epoca noastră, într-o lume aproape tot atât de modernă ca şi lumea noastră, abstracţie făcând de felul de a gândi uşor visător al oamenilor, dar tocmai prin această inexactitate pretându-se la temerare generalizări. Trecutul este împărăţia povestirii, trecutul care înseamnă viaţă dispărută, deci moarte, deci „pogorâre în iad". De aceea, aplecat asupra fântânii, naratorul se cutremură, dar se simte şi puternic, întrucât prin strădaniile lui poate din nou renaşte ceea ce dispăruse. „Căci este, este totdeauna, chiar dacă felul poporului de a vorbi sună: a fost. Astfel glăsuieşte mitul care nu-i decât veşmântul tainei; veşmântul ei festiv însă este sărbătoarea, care revine periodic, arc aruncat peste modurile timpului şi dând trecutului şi viitorului prezenţă [...]. Sărbătoare a povestirii, tu eşti veşmântul festiv al tainei vieţii, căci restitui netimpul pentru simţurile poporului şi evoci mitul, făcându-1 să se desfăşoare într-un prezent exact!"

Ceea ce fusese, este din nou! Obţinând prin Marele renghi (Der grofie Jokus) binecuvântarea întâiului născut, Iacob fuge de mânia neputincioasă a fratelui înşelat, Esau. Mitul „mic" se

conformează întocmai celui „mare": Esau şi Iacob, vânătorul şi păstorul, cel păros şi cel cu pielea netedă, sunt Cain şi Abel, Ham şi Sem sau zeităţile egiptene Set şi Osiris, înca- drându-se perfect în şirul nesfârşit al fraţilor înşelaţi şi „aleşi". Plecând, Iacob ajunge la unchiul său Laban, adică în infern. Devenindu-i socru, unchiul îl înşală pentru că e „diavolul" — acesta îi este rolul —, iar apoi e înşelat la rândul său de ginere, pentru că rolurile se şi pot inversa. Şi din nou, ca în urmă cu douăzeci şi cinci de ani, Iacob e nevoit să fugă de teama răzbunării: Laban se suprapune acum, în ochii lui, cu Esau. Iacob nu distinge net individualităţile, nu separă eul de obşte, nu urmăreşte decât să umple cadrul preexistent cu un conţinut nou. Gândirea sa este joc, vis, asociaţie liberă. Faţă de fiul său, Iosif se comportă aşa cum se purta

se bunicul cu tatăl său. Dumnezeu îi poruncise lui Avraam, pentru a-1 pune la încercare, să-l jertfească pe Isaac, singurul său fiu, iar Avraam se dovedise plin de supunere. Iacob ştie că examenul se va repeta, e îngrozit la gândul că nu va fi demn de el. îl trimite totuşi la Sihem pe fiul său iubit (într-un sens, singurul său fiu), pentru a-i încerca puterea şi pentru a se încerca pe sine însuşi. Şi, pregătindu-şi odrasla pentru drum, un drum lung şi întortocheat, despre care nu ştie când şi dacă va mai avea întoarcere, Iacob se simte asemenea Rebecăi, mamei sale, care odinioară îl pregătise întocmai pe el de plecare. Iar sufletul i se umple de sentimentul sărbătoresc al repetării. Când află mai apoi de pierderea lui Iosif, doreşte, după străvechea pildă mitologică, să-l „readucă" din împărăţia umbrelor (un motiv similar cuprind Cărţile regilor, anume Ul-lV Regi, capitolele despre prorocul Ilie şi Elisei). Fantasmagoria se şi „realizează", când, la chemarea marelui dregător, descinde în Egipt, pentru el sinonim cu infernul, şi-l regăseşte acolo pe Iosif. Călătorind spre Egipt, Iacob retrăieşte călătoria sa în Mesopotamia şi, visător, se confundă cu Isaac, călător şi el pe pământul filistinilor la regele Abimelec, şi cu Avraam, plecat din Caldeea, şi cu însăşi luna de pe cer, simbol al tuturor drumeţilor. Ajuns în Egipt, unde fusese Avraam şi fi-va Moise, „Iacob învaţă şi visează". Binecuvântându-i pe Manase şi Efraim, nepoţii săi, îşi încrucişează braţele pentru a repeta înşelătoria la care

recursese odinioară şi a dărui mezinului dreptul primului născut.

„Poveste este ceea ce s-a întâmplat şi ceea ce se întâmplă din nou şi din nou în decursul timpului." Iacob repetă viaţa părinţilor şi propria-i viaţă, luminată continuu de corespondenţe cosmice, desfăşurată ciclic, după pilde străvechi, ca înălţare, prăbuşire şi renaştere. Tot astfel se percepe pe sine şi Iosif, îşi pastişează tatăl, ca şi pe diverşi precursori „reali" sau imaginari, şi totodată se autopastişează. „El era fiul autentic al lui Iacob, veneratul gânditor, omul de formaţie mitică, omul care ştia întotdeauna ce avea să se întâmple cu el, iar în toate împrejurările pământeşti privea spre stele, şi care îşi împletea permanent viaţa cu cele dumnezeieşti." Cugetul lui e dominat tot de asociaţii visătoare şi substituiri fantastice: Egiptul devine ţara lui Laban, Putifar — Laban însuşi, fraţii săi îi apar ca un nou Esau multiplicat în zece exemplare. Alteori în Putifar el îl vede pe Iacob, sau chiar pe Atotputernicul, motiv impor

tant pentru a nu ceda seducătoarei Mut-em-enet. Asociaţia sa de bază este aceea dintre Iacob şi Dumnezeu, legătura divină identificând-o cu legătura paternă. Caracterele n-au stabilitate, contururi sigure şi univoce, trăsăturile personajelor sunt globale şi fluide, trec uşor unele într-altele. Mont-kav, administratorul lui Putifar, este receptat ca un alt tată de către Io- sif; înainte să moară nu degeaba îl binecuvântează pe acesta după pilda lui Isaac: „Da, tu eşti, te văd şi te recunosc în felul orbilor [...] şi aici nu se poate strecura nici o îndoială şi nici o amăgire, căci n-am decât un fiu vrednic să-l binecuvântez şi acela eşti tu, Usarsif [...]" „Este" rimează cu „a fost", viaţa e compusă din cicluri cvasiidentice. Fiecare asemenea ciclu reprezintă un an „mare", compus dintr-un număr de ani „mici", anii propriu-zişi, care contează însă prea puţin. „[...] viaţa omului se desfăşoară de mai multe ori, aducând iarăşi şi iarăşi moartea şi naşterea: de mai multe ori trebuie să devină, pentru ca în sfârşit să fie." Narcisismul lui Iosif i-a mâniat pe fraţii săi, şi el a fost (simbolic) ucis. Dar grăuntele de grâu căzut pe pământ poate aduce multă roadă; şi Iosif, pe numele lui nou Usarsif, ajunge în împărăţia morţii, unde e înălţat, dar unde păcătuieşte faţă de Eni în felul în care păcătuise faţă de fraţii săi, căci din nou se încrede excesiv în vraja fiinţei sale, se ştie superior şi se vrea iubit; de aceea

trebuie să fie din nou înmormântat. Dar tot din exemplele cereşti Iosif ştie că prăbuşirea e prologul unei noi ascensiuni, mai luminoase, şi, înfăţişat starostelui temniţei, pronunţă formula răsunătoare, plină de încredere şi de apel arhaic, formula de identificare: „Eu sunt acela". Destăinuirea mitică va fi identică şi în discuţia cu faraonul, iar apoi îşi va pierde din gravitate, devenind exclamaţia umoristică la capătul sacrei comedii jucate: „Copii, eu sunt acela. Doar eu sunt fratele vostru Iosif."

Astfel se identificau pe vremuri realitatea cu visul, individul cu neamul, prezentul cu trecutul şi viitorul. Dar Thomas Mann vede în repetare şi deosebirea. „[...] căci eu sunt acela şi totodată nu sunt, tocmai pentru că sunt eu, ceea ce vrea să spună: pentru că generalul şi forma suferă o modificare când se împlinesc în particular, astfel încât cunoscutul devine ne-cunoscut şi tu nu-1 mai recunoşti." în conferinţa sa din 1942 despre Iosif şi fraţii săi, romancierul şi-a precizat intenţia de a fi surprins desprinderea personalităţii din obştea mitică. Prin elemente hotărâtoare ale fiinţei lor, eroii săi sunt încă prizonierii acestui ansamblu nediferenţiat; dar ei încep să se contu

reze în cadrul ei, să se constituie adică în personalităţi de sine stătătoare, asemenea unor chipuri care, sub dalta sculptorului, ies din blocul de piatră. între Iacob şi Iosif există, din acest punct de vedere, nu doar asemănări, ci şi deosebiri. Farmecul tânărului rezultă din îmbinarea unor trăsături generale cu altele individualizate, irepetabile. Iosif realizează un echilibru între „ei" şi „eu", se comportă şi ca străbunii, şi altfel decât ei, uneşte caracteristici arhaice, cunoscute, cu trăsături moderne, inedite. Iacob se bucură recunoscând elementul patern întruchipat în fiu, dar se şi întristează că urmaşul, „în întinerire şovăitoare", e mai puţin robust şi constant. Revenirea presupune şi schimbare. Ca într-un caleidoscop, elementele rămân aceleaşi, dar imaginea pe care o dau e de fiecare dată alta. Clasica, armonioasa Rahila e înlocuită de Mut-em-enet, întortocheat şi periculos arabesc, după cum „acest Iosif — fiul — este un «caz» mai târziu, mai delicat, mai uşor şi mai şăgalnic decât cazul tatălui, dar în acelaşi timp mai dificil, mai dureros şi mai interesant, iar temeliile şi ornamentele vieţii anterioare, a tatălui, care s-au

reincarnat în făptura lui, abia mai pot fi recunoscute". Egiptul care-1 întâmpină este în momentul respectiv o societate târzie, o societate a nepoţilor şi strănepoţilor, departe de culorile şi desenele părinteşti, o societate complicată şi rafinată. Sănătosul, omogenul, „sculpturalul" Iacob s-ar acomoda greu acestei lumi, dar Iosif se simte aici ca la el acasă, fiind, în timp şi ca structură sufletească, un produs târziu, multicolor şi labil, unul „pictural".

Trecut şi viitor, început şi sfârşit, arhaic şi modern — extremele comunică firesc între ele, se condiţionează şi se întrepătrund, în spiritul aceleiaşi viziuni uşor anistorice, dispuse să relativizeze determinările exacte. „Ei trăiseră într-o vreme timpurie, dar şi într-una târzie, în multe privinţe cu bogată experienţă Călătorind mereu „în jos", potrivit impresiei sale pline de tâlc, Iosif cunoaşte „oraşul învăţăturii", On, de aur şi înţelept, cufundat în studiul formelor pure, al miracolelor geometrice; ajunge apoi „mai în sus, sau mai în jos, cum vreţi", deoarece extremele se confundă, la imensele piramide, mormintele stereometrice ale faraonilor, asemănătoare Turnului Babei; şi contemplă, „ameţit de adânca beţie a trecutului", enigmaticul Sfinx. în Memfis, sau Menfe, cumpăna ţărilor, oraşul mortuar, îl întâmpină sculpturile zeului Ptah; iar la Veset, una dintre cele şapte minuni ale lumii — întregul rafinament şi lux al unei civilizaţii târ

zii. Egiptul vegetează sub semnul estetismului, al decadenţei, al morţii. Dintre lecturile cu care Iosif îl delectează, Puti- far preferă Cântarea celui trudit de viaţă întru slăvirea morţii, pentru că universul pe care îl simbolizează trăieşte într-o atmosferă rarefiată şi, visând neantul, îşi consumă ultimele resurse vitale.

Rahila fusese stearpă timp îndelungat, dar, fiică a unei societăţi robuste, îşi blestemase neputinţa ca pe cea mai mare ruşine şi pacoste. Petepre, castrat de propriii părinţi dintr-o stupidă pornire „modernă", personifică o lume devitalizată, dar tocmai de aceea ridicată pe cel mai înalt piedestal. „Nobleţe stearpă", el poartă felurite titluri pompoase, fără acoperire, ca şi bărbăţia pe care o simulează ceremonios. însingura- tul Zero are o soţie fictivă, prieteni fictivi, funcţii fictive. Realitatea este

tăinuită printr-o înţelegere mutuală, toţi iau parte la un joc al aparenţelor, perfect organizat şi gratuit. Autorul descrie cu lux de amănunte ritualul unei vieţi pustii, în care masca e indispensabilă şi totul se desfăşoară „frumos", conform unei etichete savante, ca la curtea lui Ludovic al XVI-lea. Forma elegantă are menirea să ascundă sau să anihileze intenţiile adevărate, de aceea o discuţie foarte practică între Pu- tifar şi soţia lui, cu privire tocmai la Usarsif, se desfăşoară într-o complicată ornamentaţie, iar pentru a-i reproduce tot fastul povestitorul are nevoie de câteva zeci de pagini. Contează tot mai puţin substanţa şi tot mai mult stilul! Putifar întruchipează un mod de viaţă formal şi formalist, perfecţiunea inutilă, eleganţa deşartă, aparenţa fără fond. El este un Peeper- korn â rebours: forţa a devenit aparentă, iar bâlbâiala — de fond. Comedia pe care o interpretează este, desigur, tragică, secreta sa nefericire îi inspiră lui Iosif milă — sentiment încercat, culmea, şi faţă de însingura tul Dumnezeu! Asocierea aceasta, sub semnul atotputerniciei neputincioase, este semnificativă, ca şi hotărârea lui Iosif de a nu-1 trăda nici pe Zero (Putifar), nici pe Doi (Dumnezeu). Apoi, prin angajarea lui ca ajutor de nădejde al neajutoratului Amenhotep, situaţia e reluată întocmai. Faraonul, ca şi Atotputernicul, îl reproduc pe Putifar la niveluri superioare. învăluit de aureolă cerească, faraonul e incapabil de acţiuni practice elementare. în descrierea feţei sale, notează scriitorul, „nu este îngăduit ca mileniile să ne împiedice de a face comparaţia potrivită, anume că arăta ca faţa unui tânăr englez distins, dintr-un neam ceva cam sleit"; după cum copiii lui Iosif, Efraim şi Manase, arată

ca nişte filfizoni, odrasle ale societăţii lor elegante, manicu- raţi, coafaţi, parfumaţi, pomădaţi.

Soţul celebrei Nefertiti ne aminteşte de Hanno, micul prinţ al decadenţei, ultim descendent al unei familii cândva robuste. Faraonul este tot atât de rafinat şi de efeminat ca şi Hanno Buddenbrook — urmaş în timp, precursor în operă —, preocupat exclusiv de subtile probleme spirituale, de a reforma religia pe baze aproape monoteiste şi de a se contempla pe sine însuşi la persoana a treia, ca pe o supremă zeitate. Hanno şi Ehnaton sunt la capătul drumurilor lungi ale propriei lor rase, adolescenţi

îmbătrâniţi, exponenţii unor epoci fie compromise, fie aflate în căutarea unor iluzorii leacuri miraculoase. Faraonul suferă de „sfânta boală", fără a fi capabil să-i găsească, după exemplul lui Iosif, antidot în certitudini viguroase. Romantic exaltat, visător fantast prin toate fibrele fiinţei sale, Amenhotep este pe cale de a se desprinde de ţărm, pentru a se lăsa în voia valurilor. Cu un dezvoltat simţ practic şi politic, Tii, mama, recunoaşte necesitatea stringentă a unui conducător isteţ şi, înţelegând abilitatea cu care Iosif, asemenea unui jucător de şah deprins cu vicleşugurile tacticii, desfăşoară discuţia cu fiul ei în „logia cretană", îi aprobă întru totul planurile.

Trăsăturile de caracter al lui Iosif sunt, de fapt, de natură intim spirituală; intuind însă chemarea istoriei, el se angajează cu toate puterile sale în realizarea unei cauze aparent nelegate de soarta propriului său neam: devine apărătorul unei vechi şi vulnerabile civilizaţii, îmbătrânite în precare împrejurări. Eroul, care pe parcursul tetralogiei schimbase felurite măşti, optează în ultimul volum pentru una de coloratură... americană. Mărturisirea îi aparţine autorului însuşi, admirator declarat al activităţii lui Franklin Delano Roosevelt, „al cărui New Deal se oglindeşte, de nerecunoscut, în magica administraţie economică a lui Iosif". Nu este vorba de vreo analogie ştiinţifică, ci de o apropiere mitic-glumeaţă, conformă cu spiritul naraţiunii, spre a asemăna jucăuş trecutul cu prezentul. La moartea lui Roosevelt, în 1945, Thomas Mann îl caracteriza, în opoziţie cu Hitler, ca pe un politician al binelui şi un artist autentic, un om care a reuşit să imprime politicii rolul artei de mediator între spirit şi viaţă, idee şi realitate, dorinţă şi necesitate, conştiinţă şi faptă, moralitate şi putere. Tot astfel este caracterizat Iosif, conducător luminat şi ca atare capabil să unească extremele. Thomas Mann a fost tentat să idea

lizeze conducerea rooseveltiană. Păstrându-i fostului preşedinte o sinceră admiraţie, el a adoptat poziţii critice faţă de guvernarea lui Truman şi mai ales faţă de politica senatorului McCarthy împotriva activităţilor „antiamericane", semănând în ochii unui democrat de factură liberală cu procesele împotriva vrăjitoarelor. Acelaşi liberalism, în subtext opus nazismului, străbate însă actualizarea figurii lui Iosif. Desigur, pentru romancier trecutul nu este un simplu pretext al actualităţii şi nici

un mod precaut de a răspunde interogaţiilor contemporane. Dar, făurind o lume patriarhală întru totul credibilă, el o impregnează totodată de preocupările lumii moderne, stabileşte între ele, cu uşurinţa artistului jucăuş, corespondenţe sugestive.

Un procedeu, prin care scriitorul risipeşte iluzia vreunei reconstituiri de tip arheologic a epocii descrise şi evidenţiază pendularea sa liberă între vremuri demult apuse şi vremuri recente, este folosirea ironică a multor termeni inadecvaţi Egiptului celei de a 18-a dinastii: „fashionable", „ennui", „incognito", „merţi", „savoir vivre" — în cazul din urmă, cu adaosul „savoir vivre, spuse el, într-o turnură de frază akkadă".

Irlandezul Clemens, ordinis divi Benedicti, ne mărturiseşte că el însuşi nu ştie în ce limbă anume îşi deapănă povestea sa plină de învăţăminte, în latină, franceză, germană sau an- glo-saxonă, şi nu exclude posibilitatea ca azi să folosească limba alamanilor, iar mâine să continue o carte britanică. „Nu susţin nicidecum că aş stăpâni limbile acestea toate, însă ele se amestecă în scrisul meu şi devin una, adică Limba. Căci aşa stau lucrurile cu spiritul povestirii, care este un spirit independent până la abstracţie, al cărui instrument este limba în sine şi, ca atare, limba însăşi, ce se impune în mod absolut şi nu prea întreabă de dialecte şi de divinităţi lingvistice provinciale." Alesul apare în 1951, iar ultima observaţie citată este preluată identic din Şaisprezece ani, prefaţa din 1948 la ediţia americană a tetralogiei, dovadă că nu numai Clemens, ci Thomas Mann însuşi, prin mii de fire legat de o cultură naţională, consideră Limba mai presus de limbi. Raportată în ambele cazuri la un context mitic, ideea se cuvine, bineînţeles, privită ca o fantezie visătoare, voit imprecisă, care nu are nimic în comun cu vreun esperanto.

Confirmarea o oferă cărţile scriitorului; inedite sinteze lingvistice, ele retopesc într-o unitate organică felurite straturi lexicale şi stilistice, de la cele specifice Orientului antic şi Evu

lui Mediu până la cele proprii epocii contemporane. Sub acest raport, Iosif şi fraţii săi trebuie văzut şi ca o operă filologică, dar cu funcţie artistică. împrumutând personajelor sale o mobilitate şi adaptabilitate ieşite din comun, autorul îi pune să-şi schimbe dezinvolt nu numai înfăţişarea, ci şi graiul. Din nou nu este vorba de simpla modernizare a trecutului — sau de o arhaizare

a prezentului, ca în Doctor Faustus —, ci de pornirea de a contopi cele mai diverse sfere într-un generic întreg, de a surprinde esenţa timpurilor şi spaţiilor, istoriei şi geografiei, chiar esenţe tipologice, între altele prin intermediul unei lingvistici „sumare". Cu mai puţină siguranţă estetică, ar fi rezultat un hibrid. Efectul de faţă este însă un simbol impunător al umanităţii, în care se pot recunoaşte diverse popoare din felurite timpuri. La Veset, întâlnind oameni de diferite culori, negri, galbeni, albi, îmbrăcaţi variat şi comportându-se în fel şi chip, losif recunoaşte în ei tot neamul omenesc. Thomas Mann doreşte ca prin tetralogia sa cititorul să vadă acelaşi lucru. Comentând părerea potrivit căreia losif şi fraţii săi ar fi „un roman iudeu", el recunoaşte o anume ostentaţie în alegerea temei, cu ascuţişul ei îndreptat împotriva isteriei antisemite, împotriva mitului absurd cu privire la superioritatea şi inferioritatea diverselor rase şi popoare. „Să scrii un roman al spiritului iudeu (des jiidischen Geistes) era potrivit timpului (zeitgemăG), tocmai pentru că nu părea potrivită timpului (unzeitgemăG)." în continuare el precizează însă că elementul evreiesc, iudaic, „das Jiidische", reprezintă doar avanscena romanului, iar tonalitatea ebraică, „der hebrăische Tonfall", constituie numai unul dintre numeroasele elemente stilistice, „numai un strat al limbii ce combină în mod specific arhaicul şi modemul, epicul şi analiticul". Astfel, marea discuţie dintre losif şi faraon uneşte în asemenea măsură mitologiile ebraică, babiloniană, egipteană, elină, încât devine limpede că prin tetralogia sa autorul nu a urmărit doar realizarea unei exegeze şi amplificări a celebrelor capitole ultime din Facerea.

Thomas Mann a evidenţiat printre înfăptuirile cele mai importante ale lui Wagner unirea genială a două forţe, adesea opuse una alteia, considerate antagonice, dar care se cer intim corelate: mitul şi psihologia. Contopirea arhaismului mitic cu psihologia contemporană îl fascina pe comentator în Inelul Nibelungilor, iar prelegerea Freud şi viitorul se desfăşoară sub semnul aceluiaşi deziderat. Afinităţile elective din teorie sunt aplicate în practica artei: losif şi fraţii săi a fost conceput simul

tan ca un roman structural mitologic şi structural psihologic, „căci, într-adevăr, psihologia este mijlocul de a smulge mitul din

mâinile întunecatelor figuri ale fascismului şi de a-1 face să funcţioneze în sens invers — uman". Două volume, dominate de personalitatea şi de universul lui Iacob, aduc în prim plan arhaica stihie epică, marile cânturi ale începuturilor; cel de-al treilea, Iosif în Egipt, având în centru pasiunea frumoasei Mut-em-enet pentru Iosif, este un roman analitic modem, o demonstraţie de virtuozitate a dialecticii sufleteşti. Această parte a tetralogiei este cu adevărat romanescă, dacă ţinem seama de faptul că romanul modern presupune individualizare şi individualitate, atenţie pentru detaliul psihologic, fabulă atrăgătoare, spirit analitic. In ansamblu, tetralogiei nu i se potriveşte însă pe de-a întregul termenul de „roman", cum nu se potriveşte atâtor ilustre compoziţii epice; ea este mai degrabă o „epopee intelectuală". Povestea unei pasiuni nefericite este, dintr-un punct de vedere, cea mai tradiţional-romanescă, iar dintr-un altul, cea mai modernă componentă a cărţii — nu întâmplător încep tocmai aici să abunde termenii anacronici de genul celor citaţi. Mut-em-enet este un personaj de epocă şi o femeie modernă, concepută voit ca o grande dame, preocupată de eticheta oficială, dar individualistă, cu o sensibilitate hipertrofiată, aflată în circuitul vieţii înconjurătoare nu naiv şi firesc, ca Rahila, sau tenace şi tot natural, ca Tamar, ci împotriva dorinţelor sale proprii. Condiţiile o constrâng să joace un rol total străin aspiraţiilor sale, înstrăinată chiar fără a-şi da seama de acest lucru. Aparent rece, de fapt pasională, aparent reţinută, de fapt tumultuoasă, ea nu va concepe eliberarea ei decât pe tărâm senzual, nu va întrezări o altă împlinire decât una erotică. Noua Anna Karenina este o „sfântă elegantă", o madonă distantă, „aleasă" şi „mimoză"; între viaţa ei şi viaţa tânărului de pe alte meleaguri, însuşi Putifar recunoaşte „mai mult decât un punct de contact". Ea îşi apără un timp puritatea şi echilibrul ca şi soţul ei, preocupată de îndatoriri mondene, elegante şi inutile, în mijlocul unei societăţi mondene, elegante şi inutile. Chiar şi exteriorul ei probează rafinament, „ca rezultat al culturii ţării sale", tocmai de aceea este o parteneră ideală pentru Putifar — până când apariţia lui Iosif nămie întregul eşafodaj aparent impecabil, sfărâmă echilibrul vieţii ei sterile. în mijlocul pustiului, în plină împărăţie a morţii, viaţa îşi reclamă drepturile — pentru Iosif prea devreme, pentru ea, Eni, prea târziu...

Thomas Mann se dezice hotărât de versiunea potrivit căreia Mut-em-enet ar fi fost o femeie uşuratică; şi întreprinde o minuţioasă şi convingătoare „reabilitare" a eroinei. Mut-em-enet trăieşte o tragedie, de care devine conştientă tocmai datorită lui Iosif. Dacă Putifar merită milă, cu atât mai mult o merită ea, condamnată la un eşec total în ciuda calităţilor sale. Capitolele poate cele mai palpitante ale romanului descriu tentativa ei disperată de a evada dintr-o existenţă sufocantă, de a se realiza ca personalitate. Povestea acestei femei este perfect construită, gradată cu minuţiozitate, cu un deosebit simţ al nuanţărilor afective. Scriitorul însuşi e copleşit de această patimă clocotitoare, îşi urmăreşte fascinat personajul, îl obligă pe Iosif să-i cedeze pentru un timp rolul primei viori. Cei trei ani de chin şi speranţă — primul, în care Eni încearcă să-şi ascundă dragostea, al doilea, în care o mărturiseşte, al treilea, în care i se oferă lui Iosif — se încheagă într-o mare dramă umană, cu înălţimi şi abisuri, cu impurităţi şi candori. Asistăm pas cu pas la transformarea acestei femei din înger în demon, „dintr-o fecioară ca o lebădă într-o vrăjitoare", la treptata ei destrămare psihică şi fizică. Contrastul dintre ochii ei sever întunecaţi şi şerpuirea cutezătoare a gurii cu colţurile adâncite nu prevesteşte nimic bun pentru Iosif, dar ca un adevărat „ales" el rămâne neclintit în hotărâre. Pe măsură ce dobândeşte certitudinea refuzului lui Iosif, disperarea ei creşte. Eni ajunge o fiară înnebunită, gata să apeleze la cele mai întunecate forţe pentru a obţine măcar corpul, dacă nu sufletul iubitului; se arată dispusă la orice înjosire. Scena în care negresa Tabubu se adresează infernului, pentru a veni în ajutorul nefericitei îndrăgostite, este o variantă a pactului cu Me- fisto: Eni însăşi s-a transformat în vrăjitoare, în Gustav Aschenbach visând desfrâul, în mediumul reuniunilor oculte ale doctorului Krokowski, în vrăjitorul Cipolla, în frenetica hoardă care s-a rescufundat în barbarie, uitând de legea lui Moise. Iar Iosif este un nou Moise, dar şi un nou Mario cu arme nu mai puţin ucigătoare, un nou Hans Castorp care părăseşte şedinţa spiritistă, în cazul de faţă „casa goală", locul pierzaniei, unde îl aşteptase „căţeaua", sclavă a patimii sale infernale...

Paralela cu alte personaje din opera lui Thomas Mann nu este

forţată, dovadă modul în care umilirea naşte cruzime, iar dragostea — ură neputincioasă şi feroce. Mut-em-enet îl învinuieşte pe Iosif exact de ceea ce plănuise ea, îl învinuieşte pu

blic şi în termeni apropiaţi de cei pe care-i folosiseră Cipolla şi fasciştii. Deznodământul scoate la iveală corespondenţe cu textele antinaziste ale publicistului, apropiat de felul în care fratele său Heinrich Mann îi asimilase în romanul Henri Qua- tre pe iezuiţii medievali fasciştilor, şi cuvântările abatelui Bouchet aţâţărilor doctorului Goebbels. Suntem puşi în situaţia — exclamă Thomas Mann — de a dezaproba atitudinea eroinei, noi care de altfel o privim cu compasiune şi înţelegere, de a o dezaproba nu pentru neadevărurile rostite, ci pentru demagogia de la care nu s-a dat în lături. Printr-un abil artificiu scriitoricesc, reputaţia proastă a femeii este pusă pe seama comportării ei aţâţătoare, înrudită cu acuzele criminale împotriva descendenţilor lui Iosif. Jignită şi umilită de refuzul acestuia, ea ţine o cuvântare fulminantă în faţa egiptenilor adunaţi, pe care-i numeşte demagogic fraţi („Fraţi, aşa nitam-nisam? Desigur, cuvântul le merse drept la inimă şi le plăcu grozav"), pe care-i aţâţă împotriva „monstrului ebreu", împotriva străinului de neam şi de ţară, dornic, chipurile, s-o necinstească pe ea, neprihănita lor stăpână. „Ne-a fost vârât pe gât, nouă, un venetic, în casă («nouă», încă o dată!) să-şi bată joc de noi şi să ne facă de ruşine." Observaţiile intercalate de romancier concordă cu aversiunea publicistului faţă de incendiara, criminala demagogie hitleristă. Iosif ascultă tirada mincinoasă cu capul în piept, fără posibilitatea şi chiar fără dorinţa de a replica femeii. Spre norocul lui, Putifar e convins de cinstea lui şi cunoaşte motivul „neorânduirii" din casă. El pronunţă verdictul fără să lase „inima prea mult să se amestece — fii bucuroasă de asta!", îşi avertizează soţia. în această lume străveche, mai mult închipuită decât reală, cruzimea nu a atins încă perfidia contemporană: deocamdată, vinovaţii fără vină sunt trimişi în rudimentara temniţă de pe insula Ţavi-Re, iar nu în camerele de gazare de la Auschwitz!

Numeroşi scriitori antinazişti au scris, în exil, cărţi pe teme istorice. Poate fi oare calificată această predilecţie comună lui Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Ştefan Zweig, Bruno Frank

ş.a. ca o fugă de problematica vremii lor? Prezentul nu era încă până la capăt descifrat, putea fi greu reprezentat în totalitate. Mai era încă până la cutremurătoarele „lecţii de germană", la care de altfel Thomas Mann va ajunge printre cei dintâi. Oricum, interesul pentru Antichitatea elină sau romană, Evul Mediu francez sau epoca germană a Luminilor, pentru personalităţi ca Josephus Flavius sau „falsul" Nero, Cer-

vantes sau Henri Quatre, Erasm din Rotterdam sau Goethe nu constituie nici evadare şi nici slăbiciune. Fiecare dintre aceşti autori scrisese cărţi pe teme apropiate în timp: destrămarea monarhiei wilhelmiene, avatarurile Republicii din Weimar, ascensiunea naţional-socialismului. Era atunci vorba doar de căutarea unor măşti istorice „stabile", pentru a sugera natura prezentei instabilităţi? Fără îndoială, şi despre asta era vorba. In unele romane istorice ale lui Feuchtwanger, Roma antică este şi un prilej pentru a condamna inumanitatea recentă. Esenţiale nu sunt însă corespondenţa directă, paralelismul declarat, aluzia nedisimulată, chiar dacă prezente într-o manieră sau alta în mai toate romanele istorice ale timpului, ci mobilu- rile de profunzime care au alimentat pe atunci orientări similare la autori diferiţi. Romanul istoric a cunoscut în secolul al
20-lea o certă înflorire, deseori tocmai datorită unor scriitori intens preocupaţi de prezent. Paradoxul e aparent: cu cât sunt mai acute alternativele, dramele, tragediile omenirii, cu atât mai utilă devine conştiinţa drumului străbătut, tentativa de a lumina experienţe parcurse. In asemenea epoci dorinţa generalizării verticale o susţine pe cea orizontală, omul vrea să-şi înţeleagă nu numai vecinii, dar şi strămoşii, ba uneori chiar să tatoneze universul urmaşilor. Impulsul spre asamblarea istorică se amplifică în răstimpurile de maximă tensiune, când sunt puse în joc înseşi temeliile lumii şi ale unei existenţe normale sau măcar suportabile. Acuitatea momentului se află în bună vecinătate cu dilemele premergătoare. Secolul care a trăit două războaie mondiale, flagelul totalitar, revoluţii şi contrarevoluţii, salturile ştiinţei şi tehnologiilor, îşi cerne opiniile, îşi verifică idealurile sau iluziile, le raportează la încercări cruciale şi din trecutul omenirii. Scopul romancierilor aplecaţi asupra infoliilor prăfuite, rostul forajului întreprins de ei în straturi arheologice de mulţi

uitate, este dibuirea sensurilor diriguitoare ale vieţii. Faţă în faţă cu noi adversari, ei îşi propun să cunoască şi să facă mai cunoscuţi duşmanii umanităţii din secolele ori mileniile de odinioară, tactica, metodele, urzelile lor. Pe mulţi scriitori germani tocmai cei doisprezece ani de domnie hitleristă i-a îndemnat să cugete asupra vieţii şi morţii, păcatului şi virtuţii, forţei şi slăbiciunii, libertăţii şi tiraniei, demnităţii şi mârşăviei, eroilor şi tiranilor.

Thomas Mann a ales şi el un eşantion particular, dar l-a ales anume în aşa fel, încât să-i înlesnească mesajul universal. Pentru ca fratele său Heinrich să poată amplifica învăţămin



tele dilogiei sale romaneşti despre un rege umanist, el s-a văzut nevoit să mai şi încalce unele adevăruri istorice, să modifice fapte, evenimente, personaje, să deplaseze liniile unor situaţii consemnate. Dar despre câtă exactitate a reconstituirii putea fi vorba în cazul modelelor narative cu privire la Nan- da, Shridaman sau Gregorius, chiar Iosif şi Moise, din capul locului înţelepte poveşti cu un înalt coeficient fantastic, parabole ale umanizării cu atâtea elemente asumat incerte, expuse în formele predominant visătoare ale miturilor originare — chiar dacă unele dintre ele aveau să alimenteze şi să susţină, totodată, credinţe monoteiste nestrămutate?!

„E vorba de părinţii noştri de demult, iar stăruinţa bătrânului mag de odinioară e departe de a fi o simplă iluzie", se intitulează primul capitol din Creanga de aur. Miraculoasa poveste a lui Kesarion Breb e introdusă prin cuvintele domnului profesor Stamatin către elevii săi. Prin intermediul lui, Sadoveanu se pregăteşte pentru a sa „pogorâre în infern", ne invită să coborâm în adâncul fântânii magice, în lumea veche a Daciei, unde puterile sufletului erau presupuse a fi proaspete şi curate. Străpungând sedimentele milenare, povestitorul invocă umbra severă a bătrânului preot păgân, spiritul iscusitului mag şi astrolog, rânduielile părinţilor geţi şi elini, care au învăţat de la Egipt şi Babilon cele douăsprezece simboluri şi cele şapte simboluri, şi pătrarele, şi imaginile constelaţiilor, „şi toate câte trebuiesc pentru a ceti în eternitate şi în clipa trecătoare". în spiritul acelor străvechi timpuri, el leagă destinele muritorilor de

cele şapte planete care stăpânesc cerul şi pământul, iar sărbătorile noastre contemporane le deduce din chiar rânduielile de la Memfis, de pildă bucuria revenirii soarelui de primăvară de ziua învierii lui Mitra, ori a lui Osiris, „după ce omul-Dumnezeu stă în întunericul de mormânt al peşterii trei zile". Detalii apropiate de ale lui Thomas Mann, ca şi un patos mitic-artistic înrudit, o similară viziune cosmică. Scurgerea timpului e văzută în cicluri, socotind ciclul cât numărul zilelor din an, adică trei sute şaizeci şi cinci de ani, iar cheia enigmelor de astăzi — în cunoaşterile subtile şi directe ale eroului de dincolo de negură. Kesarion Breb este frate bun cu Iosif, văzut ca simbol al înţelepciunii străvechi şi mereu contemporane, simbol al omului şi al nesecatelor puteri omeneşti. „Acolo unde dumneavoastră raţionaţi şi încercaţi a trece spre adevăr prin silogisme şi ipoteze, înţeleptul de demult avea o cale deschisă, o împărtăşire directă, o însuşire

de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor. Aspectele lumii şi fenomenele naturii, magul le prezenta în embleme; le punea deci o cheie veşnică. După aceeaşi metodă, sub simbol, adevărul cel mai abstract putea deveni sensibil; o propoziţie uscată se mişca în imagini; astfel necunoscuturile se îmblânzeau, zidurile neanimate şi entităţile morale se poetizau; metafizica se înfăţişa într-o horă de zeiţe."

Aceeaşi cheie fermecată! Ambii povestitori coboară într-o lume genuină, suficient de imprecisă pentru a nu opune rezistenţă modelării ei modeme, într-un univers care transferă în sensibil aproximările cele mai abstracte, predispune la atotcuprinzătoare simboluri. Ce altceva reprezintă parabola străveche, dacă nu rodul extremei generalizări poetice, „metafizica" sub forma horei de zeiţe? înţelepciunea naivă, spontană, infantilă a începuturilor naşte geniale „pilde", în care omul se va recunoaşte mereu. Farmecul gândirii mitologice este farmecul copilului sau al adolescentului (două enunţuri apropiate), în orice caz al vârstei în stare de sinteze primordiale, nediferenţiate şi abisale, un tip de gândire arhaic, conservat de folclor până în timpurile noi. Mitologia este gândire artistică, dar încă nesegmentată, gândire artistică şi implicit sapienţială, etică, religioasă. Pe Thomas Mann îl interesează nu atât religia

propriu-zisă, cât acest tip de protogândire al artis- tului-mag. Facerea e pentru el o „carte" de temelie, ca şi Ma- habharata, Odiseea sau Şah-Name (Cartea regilor). Biblia îl preocupă ca monument de cultură, prilej de asociaţii, paralele şi adaptări libere, de impulsuri pentru reveniri pe spirala istoriei. Eroul propriu-zis al tetralogiei este sufletul omului, aventuros şi creator în aventuri, neliniştit de întrebări, ascultări, căutări, de trudnice îndoieli spre a dobândi adevărul şi dreptatea, răspunsul la „de unde?" şi „încotro?", pentru a obţine un nume propriu şi o fiinţă proprie. Şi dacă am mai avea vreun dubiu cu privire la faptul că ne aflăm în faţa unui poem închinat umanităţii întregi, care ambiţionează să ofere o „istorie prescurtată a omenirii" (scrisoarea către Louise Servicen din 23 mai 1935), acel Preludiu în cinurile înalte (Vorspiel in oberen Răngen, la Joseph, der Emăhrer) ni-1 risipeşte definitiv.

Condamnat de Putifar, Iosif călătoreşte, aşadar, spre închi- soarea de pe insula Ţavi-Re, iar între timp autorul îşi permite o glumă metafizică şi teologică, fără vreo urmă de mistică. îngerii din „cercurile şi cinurile înalte" urmăresc cu ciudă peripeţiile lui Iosif, acest păcătos muritor de rând, pentru care

Atotputernicul are o slăbiciune condamnabilă. Nemuritori şi reci precum Hyperion, curteni tăcuţi, fiinţe fiziceşte şi moraliceşte sterpe ca şi Putifar, ei dezaprobaseră crearea omului, acest tainic şi nedemn concurent al strălucirii lor glaciale. Dar, în ciuda avertismentului lor repetat, Dumnezeu îl făurise pe om, şi-l făurise anume cu sprijinul lui Semael, pe atunci încă apropiat înaltului Scaun, îl făurise după chipul şi asemănarea Sa, demn de a ajunge la cunoaşterea binelui şi răului, a vieţii şi morţii. Solitar între îngerii-Putifari, Domnul şi-a făurit prin om mijlocul cunoaşterii de sine, propria sa oglindă de loc măgulitoare, dar pe care, tocmai pentru că e oglinda Sa, nu mai poate şi nici nu mai vrea s-o nimicească. Iar cinurile înalte privesc cu o furie neputincioasă cum de fiecare dată când ţâşnesc izvoarele marelui adânc şi stăvilarele cerului se prăbuşesc — semn că pământul s-a umplut de silnicie —, de fiecare dată se găseşte câte o arcă a unui Noe, care să salveze omul de prăpădul potopului. Şi, spre indignarea camarilei îngereşti, situaţia se repetă frecvent, pe baza unui plan care ţinteşte departe, iar în

cazul lui Iosif şi pentru că, „să ne fie iertat că o spunem, Nenumitul abuza de pedeapsă ca de un mijloc pentru o nouă ridicare şi favorizare".

Teologia din Iosif şi fraţii săi e un joc umoristic cu adevărul, „Wahrheitsspass", o transpunere psihologică a religiei în sfere morale profane. Iosif este artist şi se delectează imitându-1 pe Dumnezeu, ca Thomas Mann pe Goethe. Se întretaie aici liber diverse planuri: Tatăl eroului este, în acelaşi timp, Iacob, Mont-kav, Putifar şi Dumnezeu, după cum Dumnezeu fusese Tatăl lui Avraam şi Isaac, iar pe de altă parte Avraam — tatăl lui Dumnezeu. Capitolul Cum l-a descoperit Avraam pe Dumnezeu (Wie Abraham Gott entdeckte) lămureşte legământul reciproc dintre om şi divinitate. Mobilul este idealul suprem, ide- ea Prea înaltului pe care o căutau cu înfrigurare străbunii şi pe care urmaşii trebuie în continuare s-o urmărească. „Avraam îl descoperise pe Dumnezeu din încordarea sa spre cel mai înalt"; şi nu doar îl descoperise, ci îl şi făurise într-un anume sens, deoarece măreţia lui Dumnezeu, deşi cumplit de obiectivă şi de exterioară, „totodată însă coincidea într-o oarecare măsură cu propria sa mărinimie sufletească" şi o şi reflecta pe aceasta. Scriitorul îşi imaginează geneza primei religii monoteiste, înainte ca ea să fi fost instituţionalizată şi codificată. In această devenire contează relaţia indestructibilă şi în bună măsură interşanjabilă dintre „eu" şi „tu". Credinţa în

Dumnezeu e astfel expresia tendinţei omului de înnobilare, „obiectivarea" unui început de superioritate morală şi spirituală proprie. Omul mai este, precum Moise în Legea, şi sculptorul Domnului, pe care-1 modelează în lumina propriilor sale idealuri, căruia îi atribuie calităţile trudnic dobândite de el, pe care şi-l închipuie gânditor şi artist deoarece el însuşi ajunsese gânditor şi artist. Puternic şi slab asemenea făuritorului său (de pildă, gelos pe Rahila, cea de-a doua pasiune a lui Ia- cob, pe lângă El, gata să elimine concurenta din joc), Dumnezeu gustase de asemenea din fructul binelui şi al răului, dorind cu ardoare — în pofida înaltelor cinuri — să se umanizeze, după cum omul năzuieşte să atingă cele mai înalte sfere. Aşadar, omul a încheiat cu Dumnezeu un pact bilateral, întru perfecţionarea amândurora, pe care nici una dintre părţi n-a- re dreptul să-l

încalce. în Facerea stă scris că aflând vestea morţii fiului său, Iacob şi-a rupt hainele sale „şi-a acoperit cu sac coapsele şi a plâns pe fiul său zile multe" (37, 34). Thomas Mann modifică tradiţia. în capitolul Iacob poartă doliu după Io- sif(Jaakob trăgt Leid um Joseph), tatăl pământean îl înfruntă mânios pe Tatăl ceresc, îi reproşează că are memorie scurtă, întrucât a uitat că, fără ajutorul omului, n-ar fi fost El însuşi. „Dumnezeu n-a ţinut pasul (Gott hat nicht den Schritt gehal- ten) — oare mă înţelegi?" Iată momentul culminant al rechizitoriului rostit în prezenţa bătrânului Eliezer. „Dumnezeu şi omul s-au ales unul pe altul şi au încheiat Alianţa, ca să se împlinească unul într-altul drept ceea ce sunt şi să se sfinţească unul în altul. Dacă omul însă a devenit gingaş şi frumos întru Domnul, cu un suflet plin de cuviinţă, iar Dumnezeu îi pretinde o grozăvie a pustiei, pe care n-o poate primi, ci trebuie să o scuipe afară şi să spună: «Asta nu-i de mine» — atunci se dovedeşte, Eliezer, că Dumnezeu n-a ţinut pasul în procesul de sfinţire, ci a rămas în urmă şi mai e un demon (daG Gott nicht Schritt gehalten hat in der Heiligung, sondem ist zuriickgeblieben und noch ein Unhold)."

Dumnezeu şi-a pătat onoarea, pentru că nu a jertfit — după pilda rămasă din vremea lui Avraam — o oaie în locul copilului. Cu alte cuvinte, Dumnezeu nu a devenit încă Om, ci a rămas Baal, un idol primitiv la care se închină Laban, care se lasă adorat în chip de pisică la Per-Bastet, sau în chip de taur la Memfis, şi continuă să pretindă jertfe barbare şi prosteşti, ca în cazul părinţilor lui Putifar, care şi ei şi-au jertfit fiul în locul oii. Dumne/eu însă se cuvine să fie uman, fiindcă

omul a ajuns pe măsura adevăratului Dumnezeu. Acesta trebuie să fie demn de cele ce se petrec pe pământ, întrucât şi pă-mântenii au ajuns demni de ceruri. Mitul mai cere şi demiti-zarea. Dar unitatea indestructibilă dintre „jos" şi „sus" se va consolida prin adevărul ulterior aflat de către Iacob. Dumnezeu, conceput ca gânditor şi artist, înscenase un joc sfânt, plin de. peripeţiile fermecătoare ale vieţii, îl păcălise ca un bun tra-gician şi comediograf ce este, îl păcălise omeneşte, cu o gene-rozitate proprie imaginaţiei poetice, după cum şi Iosif îl va păcăli pe Dumnezeu, înveselind amarul existenţei Sale veşnice şi

solitare.

„Sfera se învârteşte, şi niciodată n-o să se afle unde-şi are locul de baştină o poveste: în ceruri sau pe pământ." Parabola sferei provine din cosmologia mesopotamiană, ca un prototip robust al teoriei platonice despre Idei: lucrurile pământeşti au corespondenţe cereşti, şi invers. Sfera în continuă rostogolire este imaginea sensibilă, poetică („hora de zeiţe") a unităţii contrariilor. Totul se poate metamorfoza în opusul său, trecutul în prezent, divinitatea în om, cerul în pământ, raiul în infern, după cum poate redeveni ceea ce fusese înainte. Poveştile se desfăşoară „sus" şi „jos", pe ambele emisfere, şi deci se lasă reproduse când într-o ipostază, când într-alta. Viaţa şi moartea, virtutea şi păcatul, frumosul şi urâtul se definesc unul prin celălalt, se întrepătrund, îşi schimbă locurile, deoarece „în lume totul există în dublă postură, obiect şi con- traobiect". Oamenii se comportă ca zeii, iar zeii se cizelează după exemplul oamenilor. Infernul există de fapt pentru cei drepţi, pentru că nu poţi păcătui decât împotriva virtuţii; ne- cunoscând virtutea, animalul n-are cum să cunoască păcatul. Trebuie să te înjoseşti pentru a te înălţa, iar înălţându-te vei putea din nou să decazi; din moarte poţi învia, trăind, îţi pregăteşti mormântul. „Nu, lumea nu e înjumătăţită, ci întreagă, un tot întreg este şi sărbătoarea, iar totul este consolarea de neînfrânt." In anii belşugului egiptenii uită de seceta care-i aşteaptă, „ca unul ce-şi alungă din minte planurile diavolului". Dar viaţa nu te lasă să-i uiţi perechea. De aceea, când sfera se va roti din nou, înţelegerea lui Iosif cu Dumnezeu va lua înfăţişarea pactului lui Adrian Leverkiihn cu diavolul...

Armonia contrariilor, unitatea mereu distrusă şi restabilită este un principal laitmotiv al tetralogiei. Toate cele lumeşti şi trecătoare au o corespondenţă veşnică şi cerească: în raport cu Esau, Iacob e luna, dar faţă de Rahila e soarele, soţiile sale

sunt luna frumoasă şi luna urâtă, iar pe fiii săi îi confundă cu constelaţiile, pe Ruben cu Vărsătorul, pe Simion şi Levi cu Ge- menii, pe Iuda cu Leul, pe Isahar cu Racul, pe Dan cu Balanţa, pe Naftali cu Berbecul, pe Iosif cu Fecioara şi Taurul, pe Beniamin cu Scorpionul. Corespondenţele dintre pământ şi cer se inspiră din multe mitologii, li se substituie imaginile, motivele

le sunt alternate şi contopite. „Am auzit că lucrurile ar fi aşa şi altminteri şi toate laolaltă, dar fără îndoială că lucrurile pot fi înlocuite unele cu altele şi toate sunt scormonite de neliniştea noastră [...]" — îi spune muribundul Mont-kav lui Iosif, reproducând într-o poetică dezordine închipuirile diferitelor popoare antice despre soarta sufletului după moarte. Pe Rahila, mama iubitului său fiu, Iacob o consideră „o fecioară cerească, o născătoare de Dumnezeu", întruchipare a temei mamei cu copilul, de la zeiţele Isis şi Hator până la Sfânta Fecioară. Mut-em-enet este şi ea Hator, dar şi Leda, căreia Zeus i s-a înfăţişat în chip de lebădă. La rândul său, Zeus este vulturul care-1 răpeşte pe Iosif în vis, ca pe un nou Gani- med, paharnicul zeilor de pe Olimp. Sindrofia doamnelor, cât se poate de „fashionable", prilejuieşte un schimb de amabilităţi dintre Mut-em-enet şi invitatele ei. „Un paharnic are totdeauna un ceva divin sau de favorit al zeilor", remarcă Rene- nutet, nevasta mai-marelui peste vite, după ce îl numeşte pe „acest paharnic, tânărul vostru vechil, un ştrengar în adevăr divin!", asociindu-1 pe Iosif cu Ganimed şi, pentru noi, ştiutorii întregii opere, cu Felix Krull...

Eroul tetralogiei este întruchiparea lui Dumnezeu, întru-chiparea tuturor zeilor, tuturor eroilor mitologici, tuturor oa-menilor: simbolul cerului şi al pământului. El nu vrea să muşte din mărul păcatului ca Adam, e născut între trestii ca Moi- se, trece nevătămat prin potopuri ca Noe, rezistă ispitelor ca Ghilgameş, se căsătoreşte ca Adon, este aruncat în infern ca Tammuz, învie din mormânt ca Iisus. Inspirată din Facerea, povestea sa comunică intim cu Evangheliile, integrate în şirul „cărţilor" de temelie, reluând şi variind temele atâtor mitologii. Iacob îl numeşte pe Iosif „fiul adevărat", precum oamenii din Sinear pe Tammuz, dar şi „mieluşelul meu", aluzie la „Agnus Dei". învierea despre care Iosif îi povesteşte mezinului Beniamin, îl contopeşte din nou pe Tammuz şi pe Iisus, cu o referire ascunsă la Maria Magdalena, cea care vesteşte mi-nunea. Iosif călătoreşte spre fraţii săi din Sihem pe un asin alb, asemenea lui Iisus la intrarea în Ierusalim. Din fântâna în

care e aruncat strigă, „Mamă! Salvează-ţi fiul!", iar în timp ce fraţii săi se tocmeau cu ismaeliţii pentru preţul de treizeci sau

douăzeci de arginţi, unul dintre fraţi, şi anume Iuda, îl sărută pe obraz.

Paralelele dintre Vechiul şi Noul Testament, dintre Iosif şi Iisus continuă până la sfârşitul romanului, dar numai ca un motiv al corespondenţelor pământ-cer, pe lângă multe altele. Ca scheme mitologice principale pentru modelarea eroului său, Thomas Mann a folosit alte zeităţi, premergătoare sau în orice caz din afara Bibliei, anume pe Adonis, Tammus, Osiris şi — mai ales în ultima parte a tetralogiei — pe Hermes. „Figura din mitologie care mă atrage acum în mod necesar din ce în ce mai mult [...] e Hermes, cel ce are legături cu luna. El a mai apărut şi până acum, ici-colo, în cărţile despre Iosif, în ultimul volum însă, eroul prezentat acum ca om de stat şi de afaceri, înzestrat din belşug cu şiretenie, îşi schimbă din ce în ce mai mult rolul ancestral de Tammuz-Adonis în rolul lui Hermes. Acţiunile şi tranzacţiunile sale nu pot fi bine reprezentate sub raport moral-estetic decât în spiritul unui roman divin despre pungaşi."

încă Iacob îl întâlnise în deşert pe Anubis, pe zeul „conducător" al mitologiei egiptene, rudă apropiată a lui Her- mes-Psihopompos (conducător de suflete). Pentru reuşita evadării sale din împărăţia lui Laban, soţiile lui Iacob invocă ajutorul lui Nabu, „zeul hoţilor", ceea ce reprezintă o nouă suprapunere de planuri: în mitologia mesopotamiană nu întâlnim un zeu al hoţilor, iar cel invocat are trăsăturile lui Hermes. în drum spre Sihem, Iosif este îndrumat de trimisul zeilor, necunoscutul tainic cu trăsături comune lui Anubis şi Hermes — sol, călăuză şi paznic, slujitor al zeului hoţilor. Fantasticul personaj, descins direct din mitologie, păzeşte fântâna în care fusese aruncat Iosif şi îi vorbeşte sibilinic lui Ruben despre taina dispariţiei copilului şi de menirea acestuia, apoi reapare conducându-i pe ismaeliţi prin deşert şi dispare fără a-şi ridica plata. Ne amintim: la fel procedase şi misteriosul gondolier cu Gustav Aschenbach, cam aşa se va întâmpla cu necunoscutul care-1 călăuzeşte pe Adrian Le- verkiihn în casa de pierzanie. „Hermes, zeitatea mea iubită", citim într-o scrisoare a lui Thomas Mann către Karl Kerenyi, şi, într-adevăr, îl identificăm pe acesta în mai toate cărţile sale, sub diverse înfăţişări. Psihopompos este Settembrini, Naphta şi Clavdia Chauchat, educatorii lui Hans Castorp, călăuzele

sale, bune sau rele. Pe drumul său întortocheat, Hermes este chiar şi Hans, călătorul fără linişte, dornic să cunoască Scylla şi Charibda spre a trece nevătămat între ele. Seducătorul lui Gustav Aschenbach, micul Tadzio, are şi el trăsăturile zeu- lui-copil, după cum le au, într-alt fel, Thomas şi Hanno Bud-denbrook, Tonio Kroger, Goethe, Gregorius, Nepomuk Schneidewein sau cuplul Moise-Iosua: mai toţi eroii lui Thomas Mann se află în legătură cu luna, sunt călători, exploratori, căutători ai Gral-ului, discipoli sau pedagogi, îndrumaţi sau îndrumători, personaje oscilând între cer şi pământ ori în-truchipând armonizarea lor.

Măştile mitologice se schimbă continuu. In marea discuţie a lui Amenhotep cu Iosif, primul este şi Iisus, visătorul blând şi extatic, sau un Mîşkin faraon şi teolog, iar al doilea, un Hermes tipic, complex şi chiar ambiguu, dar tocmai prin această capacitate de a uni valori diverse — net superior monocordului său stăpân. Iosif este, în una şi aceeaşi persoană, Hyperion şi Cătălin, Luceafăr şi „viclean copil de casă", un zeu şiret, ale cărui relatări dovedesc că „spiritul zeului-poznaş s-a simţit întotdeauna între ai mei ca la el acasă şi a avut încredere în mine". în aceeaşi măsură înţelept şi păcală, zeu şi escroc, el îl înşală cu dibăcie pe faraon, îl îndrumă cu felurite şiretlicuri pe drumul cel bun. „Lună între cer şi pământ", „zeu-ştren- gar" este Iosif, ca şi Hermes, părintele său mitic — cum este, după părerea romancierului, însuşi omul!

Idealul simbolizat prin Iosif îl lămureşte definitiv capitolul Urim şi Tummim, ceea ce înseamnă da şi nu, pozitiv şi negativ, lumină şi întuneric, viaţă şi moarte, paradis şi infern. Iosif este sinteza lor — „tam" (tradus aproximativ prin „onest") —, un erou cu dublă semnificaţie, cu două înfăţişări, „un om trist-vesel ca Ghilgameş", „un om al întorsăturilor şi al schimbării calităţilor, care se simte la el acasă şi sus, şi jos". Menirea lui e să constituie o legătură între sfere, între filoso- fie şi politică, artă şi comerţ — acesta din urmă înrudit, cum remarcă fraţii săi, cu hoţia. „Servitor ştrengar", el acţionează în două direcţii opuse, realizează tranzacţiile dintre ele, le uneşte prin umor. Pe un alt plan, se comportă ca Hans Cas- torp, iubeşte viaţa cunoscând moartea. Ideea este reluată textual în acelaşi capitol Urim şi Tummim: „[...] în Iosif, viaţa şi moartea se întâlneau, având ca rezultat acea simpatie, ce a fost pricina mai profundă că a cerut

şi a obţinut de la faraon îngăduinţă să locuiască la Menfe, isteaţa capitală a mormân

tului". Mai târziu, în capitolul Despre şăgalnica slugă, popularitatea lui Iosif este explicată tocmai prin popularitatea principiului umoristic, pentru că „umorul are natura mesagerului, alergând de ici colo, şi cea a abilului însărcinat cu afaceri între sfere şi infuenţe opuse: de pildă între puterea soarelui şi puterea lunii, între ereditatea din partea tatălui şi cea din partea mamei, între binecuvântarea zilei şi binecuvântarea nopţii, ba, ca s-o spun de-a dreptul şi cuprinzător: între viaţă şi moarte". Iată cum reapare, diferit şi identic, vechiul motiv al creaţiei lui Thomas Mann, pendularea între tradiţia maternă şi cea paternă, între „ulei" şi „smochină", zi şi noapte, soare şi lună, între universul lui Iosif şi cel al Rahilei, fiul lor realizând din nou echilibrul pe care-1 visează în permanenţă scriitorul, pe care în propria-i existenţă doreşte să-l realizeze filosofic, estetic, politic, chiar temperamental — „calea de mijloc germană".

Cer şi pământ, Urim şi Tummim, zeu şi escroc — unirea realizată de Iosif. Unitatea opuselor din interiorul unui caracter se şi exteriorizează însă, atunci când echilibrul se rupe, prin opoziţia dintre două caractere distincte. Sfera se învârteşte, Urim se transformă în Tummim, zeul în escroc, Iosif în Felix Krull. Thomas Mann reia, la sfârşitul vieţii, povestea întreruptă cu decenii în urmă, şi în 1954 apare cea de-a doua redactare a Mărturisirilor escrocului Felix Krull, un modem roman picaresc, sublimare a meditaţiilor scriitorului pe tema pervertirii („Verhunzung") valorilor de către societatea modernă. Şi întrucât sferic e concepută nu numai lumea, dar şi propria sa operă, procesul de pervertire e ilustrat nu numai în raport cu valorile obiective, ci şi cu cele subiective, cu propriile sale cărţi şi idealuri, pe care le „revizuieşte" umoristic. Romancierul se joacă asemenea personajelor sale, înscenează din cărţile sale anterioare o operă bufă, interpretează în alte condiţii un spectacol cunoscut. Marile mituri le demitizează de astă dată cu adevărat, temele, motivele, caracterele sublime le vulgarizează conştient, cele contemplate „sus" („sus" în ceruri şi pe pământ), le desfăşoară acum, în sens propriu, „jos". Felix Krull este acelaşi Iosif trăind în condiţii prozaice recente. El e parodia

„aleşilor" lui Thomas Mann, a lui Klaus Heinrich, Hans Castorp, Goethe, Gregorius şi Iosif laolaltă.

„Copil privilegiat al cerului", Felix se exersează de timpuriu în fantezie şi închipuire, vede viaţa ca joc şi spectacol, interpretează diferite roluri. Cufundat în vis şi admiraţie faţă de propria sa persoană, acest mic Iosif trăieşte izolat de ceilalţi copii, pe care-i consideră mediocri, neinteresanţi, deoarece, neavând darul extraordinar al fanteziei, sunt lipsiţi de personalitate. Format dintr-un material mai fin decât ceilalţi, el se pregăteşte conştient pentru o mare carieră, învaţă să-şi stăpânească gesturile, vocea, voinţa, să ajungă un multilateral şi desăvârşit artist. „Muzica mă încântă, ba chiar, cu toate că n-am avut ocazia să-mi însuşesc practicarea ei, această artă visătoare (diese träumerische Kunst) are în mine un iubitor fanatic Ca dovadă, se închipuie violonist, mimează exact gesturile soliştilor şi este considerat un copil-minune. Arta este o escrocherie, spectatorii vor să fie păcăliţi; Felix se convinge de acest lucru şi la teatru, confruntând ideala aparenţă a actorului Miiller-Rose cu abjecta realitate. Deci aparenţele contează, lumea poate şi trebuie să fie indusă în eroare. Pentru a-şi justifica absenţele de la şcoală, Felix falsifică scrisul tatălui său cu o uluitoare dexteritate (e doar artist), sau se preface a fi bolnav şi-şi convinge părinţii că este într-ade- văr suferind. Felix are figura unui zeu antic, descins parcă direct din mitologia greacă, o figură care, costumată în stilul oricărei epoci, pare autentică şi vrăjeşte inimile. Copil iubit al zeilor, chiar când începe să fure, face acest lucru ca o personalitate, într-un mod original; apoi, în scena recrutării, înscenează în faţa comisiei medicale un atac de epilepsie („boala sfântă" a tetralogiei) şi, scutit de serviciul militar, ajunge lift-boy într-un hotel parizian. Ne amintim: „Un paharnic are totdeauna un ceva divin sau de favorit al zeilor" — Felix ajunge chelner, adică un nou Ganimed, pe măsura mediului în care trăieşte. înzestrat cu un deosebit dar al mimetismului (ca şi Iosif), el schimbă cu uşurinţă profesiile, înfăţişările, măştile. Madame Houpfle, Diane Philibert, în ale cărei graţii intră (povestea Iosif-Eni din secolul al 20-lea!), îi spune: „Dar tot ce e divin, capodopera creaţiunii, momentul frumuseţii sunteţi voi, voi tinerii, bărbaţii foarte tineri cu picioare de Hermes. Tu ştii cine este Hermes?" Nu, Felix află doar acum de abilul zeu al hoţilor, dar îşi urmează întocmai prototipul

ceresc, iar la sfârşitul bufonadei erotice fură bijuteriile iubitei, cu consimţământul ei extatic. Iosif fusese zeu cu adevărat, escroc în aparenţă; Felix, dimpotrivă, pune totul, fantezia, jocul, arta în slujba înşelătoriei. Şi el face legătura între domenii, îşi schimbă cu uşurinţă rolurile, până la înfăptuirea visului său: pierderea completă a identităţii sale anterioare. Venind la Paris,

Felix se transformă în Armând; aici, în urma pactului încheiat cu marchizul Louis de Venosta, se transformă în Loulou. Iosif fusese Dumuzi, apoi devenise Usarsif şi în cele din urmă ministru al faraonului, de nerecunoscut până şi de propriii săi fraţi. „Suntem unul şi acelaşi. Numele nostru este Armând de Kroullosta", exclamă fericit marchizul luxemburghez, cedând incomoda sa identitate amicului său, împrumutându-i pentru un timp numele şi starea socială. Suprapunerea existenţei şi aparenţei este atât de perfectă, încât nici Krull însuşi nu mai reuşeşte să se delimiteze de personalitatea sa fictivă, singura reală la un moment dat. El face cunoştinţă în tren cu profesorul Kuckuck, iar la Lisabona, cu Maria şi Zaza, soţia şi fiica profesorului, pe care în dragoste le confundă, după cum pe cea din urmă o confundă cu Zouzou, iubita adevăratului Venosta. Visul se suprapune realităţii, visul-parodie se confundă cu autenticitatea: în detaliata scrisoare către „părinţii" săi aristocraţi, Felix descrie, din nou după chipul şi asemănarea celor petrecute între Iosif şi Amenhotep, cum a fost primit în audienţă de regele porturghez Dom Carlos, cum a intrat în graţiile Maiestăţii-Sale, cum a primit decoraţia Leul de Aur...

Nerenunţând nici o clipă la ironie şi parodie, Thomas Mann îi împrumută lui Iosif trăsăturile unui „escroc mitic". Binecuvântările lui Iacob de care beneficiază fiul său — „ţâşnind din ceruri şi din pământ" — nu sunt dintre cele mai pure şi mai austere, jocul său nu este perfect — şi totuşi: „Să curgă mulţimea cântărilor care să laude jocul vieţii tale, din nou şi din nou, căci doar a fost un joc sfânt, iar tu ai suferit şi ai putut ierta. Astfel te iert şi eu, că m-ai făcut să sufăr. Iar Dumnezeu să ne ierte pe toţi!"

Oricât de contradictorii, imprecise, fluente ar fi caracterele, oricât s-ar atinge extremele, Iosif rămâne totuşi opus lui Krull şi lui Aschenbach. Cultura germană ştie să deosebească dialectica

de relativism; distincţia dintre bine şi rău îi este clară lui Thomas Mann. Creatorul valorilor, omul şi artistul, este pentru el un sfânt, aureolat sau nu, ca Gregorius sau ca Iosif. Visătorul egocentric devenit făcător de bine, „hrănitorul", păstorul cel bun care apără popoarele, le pune la îndemână pajişti înverzite şi le îndrumă spre apa proaspătă a izvoarelor — ajunge simbol al valorilor nepieritoare, cel mai luminos erou al scriitorului.

în conferinţa pe tema Humaniora ţi umanismul (1936), Thomas Mann îşi exprima speranţa că în viitor va dispărea rup

tura dintre spirit şi viaţă, dintre interesul literar şi cel practic, al acţiunii, dintre idee şi realizarea ei; şi că pe această bază se va ivi un interes uman de coloratură şi tonalitate superioare, aşa cum l-a visat Goethe în Anii de peregrinare ai lui Wilhelm Meister. „Azi ar fi necesar un umanism militant (ein militan- ter Humanismus), care să fi învăţăt că principiile libertăţii şi toleranţei nu trebuie să se lase exploatate de un fanatism neruşinat; care să ştie că are dreptul şi datoria de a se apăra." Pentru a impune Legea, Moise apelează la neînfricatul Iosua, iar Iosif îi recomandă faraonului Nefer-Heperu-Re-Amenho- tep mâini puternice, pentru ca „lucrurile să se petreacă pe pământ cât de cât după voia Lui, şi nu cu totul după capul ucigaşilor şi jefuitorilor". Singură, îşi învaţă el stăpânul, spada e proastă, dar nici blândeţea nu e mai înţeleaptă, şi trebuie găsită o îmbinare puternică de pe urma căreia să nu avem de ce ne ruşina. „Serioasă şi severă este lumina şi forţa ce tinde de jos, în curăţia sa, în sus spre El — trebuie să fie forţă cu adevărat, şi bărbătească de felul ei (von Mannesart), nu simplă tandreţe, altfel nu este ce trebuie şi prea timpurie, şi se va lăsa cu lacrimi."

Umanismul democratic, dar şi militant — iată idealul publicistului şi al romancierului, visul povestitorului şi al eroului său. Iosif ştie că viitorul fericit al popoarelor cere bărbăţie şi luptă, după cum cere, în egală măsură, şi multă înţelepciune. La capătul „minunatei povestiri", el îşi învaţă fraţii că puterea îi este dată omului spre binele lui şi al întregii umanităţi. „Căci un bărbat (ein Mann) ce foloseşte puterea numai pentru că o are, în ciuda dreptăţii şi a inteligenţei, acela este de râs. Şi chiar dacă astăzi încă nu este de râs, aşa va fi pe viitor, şi noi ţinem cu

viitorul."

Thomas Mann ţine cu viitorul! Retras în căminul său din California (1550 San Remo Drive, Pacific Palisades), el lucrează intens de dragul viitorului, douăzeci şi opt de zile pe lună şi îşi desăvârşeşte marele joc mitic, monumentala carte a păcii, pentru ca două zile să devină crainic al luptei, mărturisind ura sa profetică împotriva celor ce au împins Germania în prăpastie, împotriva celor care pângăresc dreptatea şi inteligenţa, şi folosesc puterea numai pentru că o au. In timpul celui de-al doilea război mondial, cuvântările lui Thomas Mann împotriva hitlerismului (pe care le va publica în 1945, la Stoc- kholm, Editura Bermann-Fischer, sub titlul Deutsche Hcirer! Fiinfundfiinfzig Radiosendungen nach Deutschland — Ascultători

germani! Cincizeci şi cinci de emisiuni radiodifuzate către Germania) erau lunar imprimate pe placă la Los Angeles, transportate cu avionul la New York, transmise prin telefon şi reimpri- mate la Londra, de unde porneau apoi pe calea undelor spre mult încercata ţară natală — în timp ce Iosif îşi convingea fraţii că viitorul aparţine cu siguranţă omenirii...

5

ORATORIUL APOCALIPTIC

încheind evocarea compoziţiilor lui Adrian Leverkiihn pe imnuri de Keats şi Klopstock, ca şi textul pe care avea să-l ros- tească în cadrul unor conferinţe publice sub titlul Germania şi germanii — „o interpretare a tragediei germane" —, Thomas Mann întreprinde, în mai 1945, obişnuita sa călătorie în partea răsăriteană a Statelor Unite; ţine prelegeri la Washington şi New York, unde este totodată sărbătorit, ca un patriarh al literaturii universale, cu prilejul împlinirii vârstei de şaptezeci de ani. In cursul acestei călătorii, el acceptă să scrie prefaţa unui volum de povestiri dostoievskiene, care urma să apară în traducere engleză; şi, în numai douăsprezece zile de la întoarcerea sa în California, definitivează această prefaţă. La sfârşitul lunii iulie reia munca la cel de-al XXVII-lea capitol al romanului, pe care-1 încheie cu fantastica excursie a lui Adrian în adâncul mării şi al cerului înstelat.

„Pe atunci era de şaptezeci, dar devine tot mai tânăr." Astfel îl omagia Thomas Mann, într-un eseu din 1910, pe Bătrânul

Fontane — pe vremea când el însuşi avea abia jumătatea acestei vârste. Era acum rândul lui să devină tot mai tânăr. Există artişti împliniţi de timpuriu, dar şi alţii cărora vârsta înaintată le dă strălucire, care ştiu să valorifice din plin privilegiile ei, bunătatea, echitatea, umorul, înţelepciunea vicleană, elanul şi puritatea regăsită a tinereţii. „Nu vi se pare că a trebuit să ajungă bătrân, foarte bătrân, pentru a ajunge din plin el însuşi?", se întrebase el pe vremuri tot despre iubitul său Fontane, tatonând inconştient o viitoare caracteristică a propriei personalităţi; sau poate conştient, de vreme ce interesul său pentru operele de bătrâneţe, ca Parsifal, a doua parte din Faust, ultimele drame ibseniene, proza târzie a lui Stif-

ter sau a aceluiaşi Fontane (căruia îi va mai consacra alte patru eseuri), nu a slăbit niciodată.

Firdusi lucra de douăzeci şi doi de ani la Cartea regilor, când sultanul a vrut să-i răsplătească osteneala; dar poetul i-a răspuns că va accepta banii numai după încheierea poemului. Şi au mai trecut câteva decenii până să termine el ţesătura sa uriaşă, acel arabesc pestriţ, împletit din nenumărate personaje şi aventuri, întâmplări eroice şi demonice. La capătul acestei îndelungate trude sultanul l-a înşelat însă, trimiţându-i argint în loc de aur; onorar pe care poetul moşneag, care tocmai se îmbăia, îl dărui curierului şi slugilor. „Asta e o anecdotă din universul epicii, o anecdotă măreaţă; în lumea dramei sau a liricii, care în comparaţie cu eposul sunt lumi repede încheiate, de scurtă respiraţie, nu există ceva asemănător." (Din cuvântarea ţinută studenţilor la Princeton, în 1939, Arta romanului.) Epopeea cere timp şi răbdare — bătrâneţe. Temperament epic prin definiţie, Thomas Mann gustă de la începutul carierei sale farmecul cărţilor scrise la vârste înaintate, se întoarce mereu la exemplul bătrânului Goethe sau al bătrânului Tolstoi, în sens estetic se simte el însuşi „bătrân"; iar de la un timp manifestă o vădită predilecţie pentru eroii încărunţiţi de vreme. Goethe din Lotte la Weimar are şaizeci şi şapte de ani, Iacob îşi revede fiul la nouăzeci (ani cărora, pentru a inspira mai multă stimă, dar şi dintr-o generoasă indiferenţă orientală faţă de timp, le mai adaugă încă patruzeci), iar tragica istorie a lui Adrian Leverkiihn este trecută şi ea prin filtrul lui

Serenus Zeitblom, narator sexagenar.

La sfârşitul schiţei sale autobiografice din 1930, Lebens-abrifl, Thomas Mann îşi prezisese moartea — de dragul sime-triilor matematice — la vârsta mamei sale, adică în 1945. Apa-rent optimistă, profeţia n-a fost totuşi pe placul „geniului epic", care — răbdător — a considerat necesar să mai suplimenteze deceniile trecute cu încă unul, decisiv pentru definitivarea edificiului poetic. Neîmplinirea este pentru genii o revoltătoare fatalitate: sentimentul că moartea a pus stavilă pe veci unor izvoare altfel inepuizabile trezeşte întotdeauna un regret mai ascuţit cu privire la trecătoarea noastră condiţie umană. Pentru a se realiza integral, artistul cere imposibilul — viaţa veşnică. Zeul artei epice a fost totuşi generos cu acest trimis al său pe pământ. Thomas Mann s-a bucurat de o existenţă îndelungată şi rodnică, opt decenii încheiate, până

în ultima clipă creatoare: prolog amplu al postumei sale vieţi veşnice.

Cum am scris „Doctor Faustus". Romanul unui roman are drept uvertură o anecdotă din lumea epicului, tot atât de semnificativă ca şi aceea despre Firdusi. La 22 decembrie 1945 Thomas Mann a primit la Los Angeles vizita unui corespondent al revistei Time Magazine din acelaşi oraş, care-i amintise că profeţia sa de odinioară se dovedise a fi mincinoasă. Ro-mancierul i-a răspuns în maniera cunoscută din tetralogie: fantezia nu se realizează aidoma, profeţiile nu se cuvin inter-pretate textual, e suficient să le înţelegi spiritul. E adevărat, spunea el, că n-a murit, existenţa sa biologică a ajuns însă în- tr-un stadiu înaintat, sănătatea îi este zdruncinată; dar, după cum cele mai reuşite capitole din Lotte la Weimar le scrisese în chinurile pricinuite de o sciatică infecţioasă, speră ca şi noua sa slăbiciune fizică şă fie reversul unei sporite productivităţi spirituale. Replica umoristică dovedea, în fapt, o vitalitate ne-obişnuită: „Niciodată sacrificiul vieţii n-a fost făcut din lipsă de vitalitate, şi dacă cineva, la şaptezeci de ani — caz fenomenal! — se apucă să scrie cartea sa cea mai «teribilă», acesta nu e un semn ce trădează tocmai o asemenea carenţă."

Evocarea acestei impunătoare vârste apare des în textele lui din acea vreme. Când bunul său prieten Bruno Walter ajunge la

şaptezeci de ani, Thomas Mann îi adresează, la 15 septembrie 1946, o elevată epistolă, în care evocă tinereţea amândurora şi drumul parcurs umăr la umăr. Când Hermann Hesse împlineşte aceeaşi vârstă, în 1947, el îi adresează o urare la fel de caldă, mândru că numele lor fuseseră amintite de atâtea ori împreună, cu stimă de prietenii umanităţii şi cu ură de nazişti, bucuros de comunitatea lor spirituală, de căutările lor artistice similare, de sentimentul, încercat de atâtea ori la lectura cărţilor lui Hesse, „că ar fi o creaţie de-a mea". Când şi „prietenul Feuchtwanger" va împlini şaptezeci de ani, în 1954, Thomas Mann, redevenit elveţian, îi va trimite peste ocean, într-o Americă ajunsă mai puţin ospitalieră, bunele sale urări, rugând „Lumea nouă" să nu se atingă de cărţile celui pe care prietenii îl numeau „micul maestru", nici de florile grădinii sale.

Vârsta înaintată are însă şi umbrele ei: în jur dispar rând pe rând, ca într-o repetiţie generală a propriei extincţii, oamenii cei mai apropiaţi. Etatea, dar mai cu seamă epoca, l-au obişnuit pe scriitor cu necrologul şi cu evocarea figurilor de

mari dispăruţi. El îşi aminteşte cu duioşie de Max Reinhardt, „mijlocitorul" dintre vis şi realitate, pentru care teatrul — această paradigmă a artelor — fusese joc sărbătoresc şi sărbătoare a jocurilor, încântare fermecătoare, fascinaţie înţeleaptă, culoare, dans, sunet. Propria sa aniversare este îndoliată de vestea morţii altui prieten intim, Bruno Frank; iar vizita în Olanda eliberată e un prilej pentru a-şi aminti de „bunul european", criticul Menno ter Braak, care la invazia trupelor hitleriste şi-a luat viaţa. Aşa procedase şi Ştefan Zweig în exilul său brazilian; şi, deşi Thomas Mann nu aprobase pacifismul acestuia, neputinţa lui de a se încadra în rândul antifasciştilor militanţi, zece ani după tragedie găseşte cuvinte simple şi pline de căldură pentru a-i evoca amintirea. „Les dieux s'en vont" („Se duc zeii"), exclamă el la dispariţia lui Bemard Shaw, după o existenţă legendară, în care cultura germană jucase un rol important. Thomas Mann cinsteşte amintirea lui Franklin Roosevelt, a lui Alfred Neumann, participă la „sărbătoarea unei nemuriri" închinată lui Gerhart Hauptmann (mort în 1946, în chiar ziua de naştere a celui ce-1 modelase pe mynheer Peeperkorn), elogiază „avangardismul de moşneag" al fratelui

său Heinrich, decedat, prefaţează cartea alcătuită în amintirea propriului său fiu, Klaus Mann, o altă „jertfă a timpului". Acesta şi-a luat singur viaţa, scurt timp după ce în- tr-un articol omagial cinstise aniversarea tatălui său — cei şaptezeci de ani ai scriitorului care, în contextul evenimentelor internaţionale, devenise aproape un simbol.

Lui Thomas Mann i-a fost dat să-şi contemple existenţa în lumina unor hotărâtoare confruntări istorice, prin prisma unor „corelaţii" de însemnătate mondială. Ziua în care împlinea şaizeci şi nouă de ani — 6 iunie 1944 — a coincis cu debarcarea anglo-americană în Normandia, şi scriitorul era tentat să vadă „o semnificativă hotărâre a soartei, una din «potrivelile» vieţii mele, ca evenimentul dorit cu atâta înfocare şi care părea aproape irealizabil să se fi produs tocmai în această zi, ziua mea". Ce-şi putea el dori mai mult, decât întâmpinarea miraculoasă a următoarei aniversări cu redobândirea păcii, la care omenirea râvnise atâta amar de vreme?! Thomas Mann este un admirator al armoniilor, dornic să înmulţească consonanţele vieţii. Cum să perturbe tocmai el splendida îm- brăţişare a destinului individual cu cel general, cum să strice rima spontană a istoriei?! împlinirea profeţiei sale ar fi însemnat o impietate faţă de idealurile sale şi o flagrantă nedrepta

te: cel ce-şi dăruise vieţii şi păcii toate capacităţile, avea dreptul să le sărbătorească victoria. Nu, scriitorul nu avea de ce să se scuze în faţa corespondentului de la Time Magazine: memo- rialistul din 1930 nu avea cum să prevadă anacronismul, ab- surditatea gândului de a muri tocmai în 1945! El nu putea bănui nici că în octombrie 1940 li se va adresa din depărtări pentru prima oară concetăţenilor săi cu formula „Ascultători germani!", formulă reluată apoi lunar, de cincizeci şi cinci de ori până pe 10 mai 1945 (cu încă o suplimentare, cerută de BBC, la 8 noiembrie 1945); or, mai 1945 a fost luna „reîntoarcerii Germaniei la umanitate".

Multe nu prevăzuse autobiograful în momentul în care, pregătindu-se liniştit pentru o călătorie în Egipt, cu sentimentul că în ultimii trei mii cinci sute de ani viaţa şi-a rămas în esenţă fidelă sieşi şi că prin urmare nu-i va aduce nici lui mari surprize, s-a prefăcut în oracol şi s-a dedat la acea glumă nevinovată. Iar

dacă un oracol adevărat i-ar fi prorocit că va fi gonit departe de patria şi chiar de continentul său, că îşi va întrerupe imaginara „pogorâre în iad", întreprinsă în tovărăşia lui Iosif, pentru a contempla un real infern care se va întinde în jurul lui şi pe care în cele din urmă îl va transfigura într-un oratoriu apocaliptic — ar fi întâmpinat asemenea profeţii cu scepticism.

Despre republica germană (1923), Alocuţiune germană. Un apel la raţiune (1930), Suferinţă pentru Germania (1933-1934), Ascultători germani! (1940-1945), Germania şi germanii (1945) — termenul reluat obsesiv în această enumerare de titluri sugerează axa preocupărilor sale publicistice din timpul Republicii de la Weimar şi al celui de-al Treilea Reich. Ca eseist, Tho- mas Mann a fost întotdeauna şi mai presus de toate preocupat de „tragedia germană", cu o acuitate sporită tocmai în sfertul de veac scurs de la terminarea amintitei schiţe autobiografice. însemnărilor sale din 1933-1934 (prime tentative de a descifra mecanismul ordinii de stat naziste), le-au urmat alte multe intervenţii politice, din ce în ce mai radicale. în 1935 Thomas Mann se adresează comitetului pentru decernarea premiului Nobel pentru pace de la Oslo cu propunerea de a i se acorda înalta distincţie lui Cari von Ossietzky, „martir al ideii de pace". Doi ani mai târziu, anunţat de Universitatea din Bonn că i s-a şters numele de pe lista doctorilor onorifici, trimite, „De anul nou 1937", decanului Facultăţii de filosofie o scrisoare, devenită celebră, în care explică atitudinea sa an-

tihitleristă, ca pe un corolar inevitabil al umanismului autentic. „Sunt mult mai degrabă făcut să fiu un reprezentant decât un martir, mult mai degrabă chemat să comunic lumii un pic de seninătate voioasă decât să întreţin lupta şi ura." Atunci, să fi trecut sub tăcere „îngrozitoarea primejdie pe care o reprezintă pentru întregul continent acest regim care depravează oamenii şi care trăieşte într-o ignoranţă indicibilă a ceea ce îi e sortit în această clipă istoriei lumii? Ar fi fost cu neputinţă". în articolul Spania (1937), a luat apărarea republicii asediate de fascişti, alături de alţi intelectuali democraţi şi cu o adresă asumat „autocritică": „în zile în care problema politică a devenit în măsură atât de mare o problemă a umanităţii, a omenirii înseşi, ar fi o ipocrizie şi o laşitate să vrei să te justifici ca un apolitic."

Autorul Consideraţiilor unui apolitic devenise altul; politica luase pentru el înfăţişarea unei cauze generale, interesul politic constituia acum o componentă esenţială din ansamblul existenţei omeneşti. Scriitorul consideră insuficienta preocupare a germanilor de a fi şi oameni politici ca pe una din erorile grave săvârşite de ei (de el însuşi) în trecut, care involuntar a înlesnit venirea la putere a celor mai odioşi politicieni. Emigraţia germană, notează el în Această pace (1938), a avut groaznica revelaţie a propriei sale neputinţe, ca şi a neputinţei unor puteri care s-au declarat antifasciste. Politica de aşa-zisă neintervenţie, de trădare mai întâi a Spaniei, apoi a Republicii Cehoslovace, îi apare ca o urmare a groazei pe care democraţiile occidentale o nutresc faţă de socialism, faţă de Uniunea Sovietică, o consecinţă a dorinţei lor de a folosi fascismul ca armă împotriva comunismului. „întrucât nu sunt un capitalist", scrie el în Despre victoria viitoare a democraţiei (1938), „nu am poate un sens suficient de clar asupra primejdiei pe care o reprezintă Rusia pentru ordinea de viaţă ca- pitalist-burgheză". Dar, în ochii lui, nu socialismul periclitează pacea în momentul istoric dat, ci anume „fascismul şi aşa-zisa dinamică a sa".

Articolul Cultură şi politică (1939) reafirmă tăios aceste con-vingeri în anul izbucnirii celui de-al doilea război mondial: politicul este o latură importantă a existenţei umane luate în totalitatea ei; cultura lipsită de o conştiinţă democratică este minată lăuntric; iar „a-politic înseamnă pur şi simplu anti-de-mocratic". Dovada o făcuse „anti-revoluţionarismul" lui Schopenhauer, din 1848; dar şi comportarea proprie din Con-sideraţiile unui apolitic, retragerea de odinioară în metafizică,

psihologism, muzică, etică pesimistă, idealism şi individualism. „Lipsa de voinţă politică din concepţia germană asupra culturii, faptul că ea a fost lipsită de democraţie", „vacuum-ul politic din viaţa spirituală a Germaniei" au transformat această ţară într-un „vrăjmaş al umanităţii" („Feind der Mensch- heit") — cu alte cuvinte, „fructul burgheziei culturale estetizante este o barbarie a stării de spirit (die Frucht seines ăsthe- tizistischen Kulturbiirgertums ist ein Barbarismus der Gesin- nung), a unor mijloace şi scopuri, cum n-a mai cunoscut omenirea niciodată

Cultură şi politică schiţează acea viziune estetică, etică, politică, pe care o va aprofunda şi nuanţa ulterior, pe baza celor aproape şase tini de război, eseul Germania şi germanii şi romanul Doctor Faustus.

Suprapunerea celor două planuri, intim şi istoric, în activitatea lui Thomas Mann, corelarea publicisticii politice, a eseului filosofic şi a creaţiei artistice propriu-zise — după cum a ieşit la iveală şi cu prilejul aniversării celor şaptezeci de ani de viaţă împliniţi de autor — limpezeşte şi universul în centrul căruia se află compozitorul Adrian Leverkiihn. Sinteză a preocupărilor epocii şi ale scriitorului, cifrul spre care convergeau valorile şi care le explica totodată, fusese, în fiecare etapă de activitate, câte un roman „mare". îndurerarea despărţirii de secolul al 19-lea o exprimaseră Thomas şi Han- no Buddenbrook, neliniştile şi aventurile începutului de veac îşi făcuseră loc în soarta enigmatică a lui Hans Castorp, speranţa omenirii, în timpul nesfârşitelor coşmaruri, într-un viitor mai generos, le simbolizase biblicul Iosif. Dar poate nicicând nevoia de a găsi formula căutărilor globale şi individuale, nevoia de a incifra cât mai mult într-un „semn" unic şi unitar, nu s-a impus cu atâta coerciţie ca pe vremea celui de-al doilea război mondial.

Studentul teolog Adrian Leverkiihn îşi procură la Halle un „pătrat magic", în genul celui din Melancolia lui Diirer, îl fixează pe perete deasupra pianului şi, spre stupefacţia echilibratului umanist Serenus Zeitblom, nu se desparte de el nici mai târziu. Constituit din pătrăţele numerotate, ciudăţenia lui constă în aceea că suma cifrelor — de sus în jos, de-a latul ori pe diagonală — este întotdeauna egală cu 34. Doctor Faustus apare şi el ca un rezultat de „egalitate magică" al preocupărilor autorului din aceşti ani, dar şi al frământărilor lui de o viaţă. Treizeci şi patru nu este, în tradiţie medievală, o cifră ca oricare alta. în construcţia Divinei comedii, 100 = 33 x 3 + 1, şi

tocmai Infernul îşi asumă suplimentarea necesară, a lui 34. Gravura lui Dtirer ridică sugestia la rang general. Şi, deşi povestea lui Adrian Leverkiihn se înscrie în ansamblul creaţiei lui Thomas Mann ca o realizare particulară, dintr-un anumit unghi de vedere ea reprezintă şi un summum magic, un rezultat

constant la care ajungi în mod fatal, fie că vei căuta să „aduni" temele, motivele, ideile operei în succesiunea lor verticală, fie că vei „însuma" orizontal preocupările gânditorului din perioada istorică dată.

Romanul Doctor Faustus a fost scris în trei ani şi opt luni, de la 23 mai 1943 la 29 ianuarie 1947. în aceeaşi perioadă scri-itorul a produs studii şi prelegeri, a întreprins călătorii în ră-săritul Statelor Unite, a suferit de o boală care a impus o ne-prevăzută operaţie, ca să nu mai vorbim de imensa literatură pe care a trebuit să o cerceteze, de audiţiile muzicale, întâlnirile şi discuţiile pe care i le-a cerut alcătuirea romanului. Toată această documentare e scrupulos evocată în Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman (1949), ca una desfăşurată nu în prealabil, ci concomitent cu procesul creator. Potrivit cu însemnătatea spirituală a cărţii, dar şi cu temperamentul autorului, romanul a fost aşternut pe hârtie într-un timp neo-bişnuit de scurt, deşi — spre deosebire de alte dăţi — în acest caz Thomas Mann nu-şi făcea iluzii cu privire la anvergura şi implicaţiile aventurii: „De data asta, de această unică dată, ştiam ce vreau şi ce sarcină îmi asumam: nimic mai puţin decât romanul epocii mele, travestit în povestea unei vieţi de artist, precare şi nelegiuite."

Această inspirată fertilitate încercată la o vârstă târzie aminteşte, într-un fel, de spontaneitatea cu care fusese scris romanul adolescenţei. Casa Buddenbrook s-a născut tot departe de locul acţiunii sale, în Italia, iar apoi la Miinchen, evocând însă un univers hanseat familiar autorului, la propriu şi la figurat, o lume cunoscută, trăită, asimilată în toate detaliile. întâmplarea a făcut ca tocmai în 1947 să i se fi solicitat autorului un comentariu la capitolul despre Hanno Buddenbrook inclus în antologia The World's Best. Savurând coincidenţa, părintele spiritual al lui Adrian Leverkiihn notează în scrisoarea din 12 decembrie către Emil Preetorius: „Cercul se închide. După cincizeci de ani de peregrinări prin spaţiu şi timp, e o întoarcere acasă în mediul vechilor oraşe germane, în elementul muzical-german Şi chiar dacă Saga a patru generaţii Buddenbrook a fost acum înlocuită cu o biografie fie-

tivă, cu o poveste demonică relatată pe tonul cumpătat al unui

povestitor fictiv şi el, Doctor Faustus însemna totuşi o reîntoarcere la familiara stihie germană, iubită cu ardoare şi pătimaş amendată, cum numai un univers intim poate fi adorat şi detestat.

Spontaneitate într-una din cele mai conştient elaborate cărţi! Şi totuşi, existenţa elementului spontan îmi pare indubitabilă în structura acestui monument intelectual, chintesenţă a gândirii sale filosofice, politice, estetice. Ce distanţă şi în acelaşi timp câtă asemănare între spontaneitatea care a făcut din tânărul de douăzeci de ani autorul Casei Buddenbrook (destule poezii geniale au fost scrise de autorii lor la această vârstă, dar rare capodopere ale prozei epice) şi vitalitatea bătrânului de şaptezeci de ani, care desăvârşeşte în timp record cartea având ca temă nici mai mult, nici mai puţin decât o ţară, cu istoria ei intelectuală şi socială. Editura Bermann-Fi- scher, mutată temporar la Stockholm, comunicase romancierului propunerea „de a scrie o carte despre Germania, trecutul şi viitorul ei" — şi, într-adevăr, în numai trei ani şi opt luni s-a născut cea mai completă şi magistrală radiografie (de la clasicul Faust încoace) a istoriei, psihologiei şi ideologiei germane.

De fapt, scriitorul nu a fost nici de astă dată grăbit, iar dacă scrierea propriu-zisă a cărţii a durat puţin, sufleteşte el s-a pregătit pentru ea întreaga viaţă. Oscilând, după Legea, între diverse planuri de viitor, Thomas Mann găseşte printre însemnările lui o schiţă faustiană de trei rânduri, datând din 1901. Interesul pentru temă, apărut cu patruzeci şi doi ani în urmă, n-a fost practic niciodată abandonat. Acumularea elementelor constitutive ar putea fi reconstituită pas cu pas, începând din chiar anul imediat următor schiţei amintite, când scriitorul ceruse detalii despre o istorie de dragoste, inclusă apoi, într-o formă modificată, în Doctor Faustus. „[...] în gând îi spuneam Parsifalul meu. Oricât ar părea de ciudat ca să-şi programeze cineva opera de senectute încă din tinereţe — lucrurile aşa stăteau; şi o preferinţă caracteristică, manifestată cu predilecţie în unele încercări critice referitoare la opere de bătrâneţe, cum era chiar Parsifal, sau Cartea a doua din Faust, sau ultimul Ibsen, proza târzie a lui Stifter, a lui Fontane îşi au poate unele legături cu acest sentiment."

Thomas Mann se pregătise neîncetat pentru fundamentala temă germană, o modelase în eseuri, nuvele şi romane, tema

aceasta fusese suprema sa obsesie, tăinuită ori mărturi

sită. Cercetându-1 sau evocându-1 pe Goethe, scufundându-se în labirintul filosofico-muzical al lui Nietzsche sau Wagner, el era în permanenţă pe urmele lui Faust; şi ce altceva au fost magicul munte al lui Hans Castorp, cerul şi infernul lui Iosif, decât variaţiuni pe tema faustiană, simboluri ale omenirii cutezătoare, supusă fundamentalelor încercări, aliată cu diavolul şi în veşnică luptă cu el?! Forţând puţin nota, nu până la neadevăr totuşi, am putea spune că unicul personaj care l-a preocupat pe scriitor de-a lungul carierei sale a fost Faust, şi unicul conflict, prin excelenţă german — pactul omului cu forţele întunecate. Spontaneitatea care l-a generat pe noul Fa- ustus avea o îndelungată istorie în urma ei, ca şi repeziciunea tulburătoare cu care Adrian Leverkuhn însuşi compusese Apocalipsis cum figuris: experienţa de decenii a artistului, experienţa de secole a naţiunii sale. Oscilând între Krull şi Le- verkiihn, romancierul nu putea evita repetarea, nu putea evada din sfera unitară a operei sale: pe vremuri el întrerupsese povestea lui Felix Krull de dragul lui Gustav Aschenbach — acum îi era dat să amâne istoria escrocului pentru a continua Moartea la Veneţia.

„Cât de straniu se leagă timpurile între ele, timpul în care scriu cu cel ce constituie cadrul biografiei pe care o scriu!" Serenus Zeitblom se dedă permanent unor speculaţii minuţioase cu privire la dubla măsurătoare a timpului folosită de el, timpul în care şi timpul despre care povesteşte; o stranie întretăiere a două epoci în desfăşurarea lor, cărora li se mai poate adăuga un al treilea element, vremea necesară receptării, aşa încât — precizează el — cititorul va avea de a face cu trei dimensiuni temporale: a sa proprie, a cronicarului şi a istoriei. Construcţia în planuri suprapuse îi dă autorului posibilitatea să conexeze strâns trecutul şi prezentul, cauza şi efectul, criza îndelungată a spiritualităţii germane şi momentul apocaliptic culminant. Serenus Zeitblom este o întruchipare a spiritului epic, ca şi irlandezul Clemens. El începe să-şi depene amintirile despre genialul său prieten în ziua de 23 mai 1943, ca şi Thomas Mann însuşi, care cu ajutorul acestui vicleşug artistic face de la început labilă graniţa dintre adevăr şi poezie. Evenimentele petrecute de la această dată şi până la capitularea Germaniei

hitleriste constituie pentru Zeitblom, ca şi pentru romancier, actualitatea imediată, cadrul şi fundalul biografiei. Intr-o strânsă înlănţuire, publicistica secundase de timpuriu arta, cele două sfere păstrându-şi însă independenţa lor reia-

tivă. Acum, alături de paralelismul exterior, surprindem unul şi mai semnificativ, mutat în chiar interiorul cărţii. Intr-un cuvânt: observaţiile politice ale emisiunilor lunare de radio sau ale altor cuvântări din aceeaşi vreme sunt integrate în chiar ţesătura artistică, cu o francheţe rar întâlnită. Zeitblom întrerupe din timp în timp evocarea sa, tot mai des pe măsura precipitării evenimentelor, pentru a descrie în câteva rânduri sau pagini momentul politic şi militar, situaţia de pe front, starea de spirit din Germania asediată. Dramaticele momente ale vieţii compozitorului sunt astfel proiectate, direct şi explicit, pe actul final al celui de-al Treilea Reich. Această originală tehnică face ca evenimentele anilor 1943-1945, trăite de Tho- mas Mann aproape concomitent cu elaborarea primei jumătăţi a romanului său, să fie reconstituite şi comentate de el din câteva unghiuri distincte: ca publicist — în amintitele emisiuni radiodifuzate, ca romancier — prin intermediul lui Zeitblom, ca autobiograf — în comentariul ulterior la roman. Povestitorul autentic şi cel imaginar şi-au început munca, aşadar, în aceeaşi zi. Şi chiar dacă pe parcurs desincronizarea eforturilor lor ajunge inevitabilă (de dragul unei analogii mult mai importante Serenus trebuie să-şi termine însemnările la sfârşitul războiului şi deci „lucrează" de două ori mai repede decât Thomas Mann, care îşi poate prelungi munca până în 1947), suprapunerea evenimentelor e menţinută ca tehnică literară.

Mă întorc însă la primăvara anului 1945, lunile care au precedat încheierea războiului şi — semnificativă coincidenţă — aniversarea scriitorului, pentru a exemplifica sistemul contrapunctic al muncii sale, armonia motivelor diferite care îl preocupau. La începutul lui februarie, încheie descrierea unui moment culminant, discuţia şi pactul lui Leverkiihn cu Diavolul. în timp ce naziştii fac ultimele lor declaraţii isterice despre „sfânta luptă pentru libertate", romancierul compune paginile despre infern, o răsfrângere şi a torturilor din beciurile Gestapoului. Procesul descompunerii Reichului se precipită:

armatele sovietice se află la treizeci de mile de Berlin şi cheamă forţele patriotice din interior să înlăture regimul hi- tlerist, pentru a evita catastrofa naţională — dar cine să înlăture această catastrofă? se întreabă disperat Thomas Mann. De altfel, opinează el în emisiunea din 20 martie, hitleriştii mai speră să-i poată convinge pe anglo-americani să-şi abandoneze aliaţii ruşi, iar în acest caz Germania ar depune arme
le la Rin pentru a-şi concentra întregul potenţial militar pe frontul răsăritean. Emisiunea următoare, de la 5 aprilie, reafirmă cu şi mai multă tărie ideea sa formulată cu mai bine de un deceniu în urmă: un popor care se lipseşte de libertatea lăuntrică, n-o merită nici pe cea exterioară; noţiunea germană a libertăţii a fost îndreptată în afară şi de aceea a fost ineficace. încercarea de a boteza pompos mişcarea nazistă pentru falsa libertate „Der Werwolf", exploatând receptivitatea sufletului popular pentru ceaţa legendară, această şarlatanie cu preistoria şi iraţionalul nu mai poate induce în eroare pe nimeni. La uşă bate Sfârşitul — Das Ende, astfel îşi intitulează publicistul un articol apărut, în traducere engleză, în martie 1945. Doctor Faustus se apropie pe atunci de clipa declanşării primului război mondial, în timp ce autorul său trece în revistă deosebirile de concepţie din sânul aliaţilor şi greutăţile inerente reconstituirii Germaniei după cel de-al doilea război mondial. El îşi explică poziţia în aceste probleme cu ocazia unui interviu cu doi elveţieni. Moartea lui Franklin Delano Roosevelt, deplânsă în cadrul unei emisiuni speciale din 19 aprilie, precedă instalarea lui Adrian la Pfeiffering, în casa familiei Schweigestill; faptul este notat de scriitor în jurnalul său intim, o dată cu vestea capitulării Germaniei. Urmează amintita călătorie pe coasta răsăriteană a Statelor, conferinţele pe tema Germania şi germanii; după întoarcere, elaborarea studiului despre Dostoievski, iar în continuarea romanului, capitolele care „urmăreau în special să evoce, să creeze, acce- lerando, sentimentul sfârşitului în toate accepţiunile sale, şi, în fond, să tindă către opera decisivă şi reprezentativă: oratoriul apocaliptic al lui Leverkiihn". Se precipită tragedia surorilor Rodde, a violonistului Rudi Schwerdtfeger, semne ale decăderii întregii societăţi descrise în această parte a romanului — în timp ce americanii aruncă bombele atomice asupra oraşelor Hiroşima şi Nagasaki, după părerea lui Thomas Mann un act care nu mai era necesar din

punct de vedere militar, ci menit să aibă un efect politic şi psihologic, anume să prevină participarea Rusiei la victoria împotriva Japoniei. „Era totuşi un noroc că întrecerea atomică a fost câştigată de America şi nu de nazişti."

Romanul unui roman reconstituie, astfel intercalate, istoria unei epoci şi istoria unei cărţi, atmosfera politică în care a fost elaborat, rând pe rând, fiecare capitol din Doctor Faustus. Romanul însuşi reflectă în toată halucinanta lui autenticitate at-

mosfera politică internaţională în care a fost creat, astfel încât, de pildă, cititorul regăseşte încă o dată aici primăvara anului 1945, dar nu prin prisma unor reacţii directe, ca cele din emisiunile radiodifuzate şi din jurnalele intime sau destinate cititorilor, ci printr-o dublă mijlocire: martorul ocular nu este, de astădată, autorul, ci personajul său Zeitblom, iar evenimentele relatate ca desfăşurându-se în prezent se desfăşuraseră, în realitate, pentru Thomas Mann, cu aproximativ un an şi jumătate în urmă. „Povestea mea s-apropie de sfârşit, repede — cu toate lucrurile se petrece la fel, astăzi. Toate se grăbesc, se precipită spre sfârşit, lumea stă şi ea sub semnul sfârşitului — cel puţin pentru noi germanii exclamă Serenus Zeit
blom, contopind dezastrul final din cel de-al doilea război mondial cu degradarea spirituală şi morală a mediului miinchenez înfăţişat, şi cu marele oratoriu al lui Adrian Leverkiihn, profeţia sfârşitului numită Apocalipsis cum figuris. In ziua de 25 aprilie 1945 naratorul recapitulează evenimentele: Frankfurt, Leipzig, Miinchen şi nenumărate alte oraşe au căzut, armatele ruseşti au trecut Oderul şi se îndreaptă spre capitala Reichului; conducătorul infernal ordonă soldaţilor săi să împuşte pe oricine va vorbi de capitulare, copiii sunt înrolaţi în mai suspomenita mişcare, poreclită „Der Werwolf", iar pentru complicitatea sa cu atrocităţile comise de hitlerişti populaţia civilă din Weimar este obligată de un general american să defileze în faţa creamatoriilor lagărului de la Buchen- wald. Şi, pentru că din nou timpul în care şi despre care povesteşte se confundă adesea, romancierul evocă simbolicul adio al lui Leverkiihn care părăseşte lumea devenită infern, cantata simfonică Lamentarea doctorului Faustus.

Fiecare plan al povestirii constituie totodată ecoul eveni-

mentelor care se petrec în cadrul celuilalt. Ultimele două capodopere ale compozitorului simbolizează trecutul şi prezentul, decadenţa fizică, morală şi spirituală. Oratoriul apocaliptic preluase mult din viziunile lui Dante, dar mai ales din fresca lui Michelangelo aflată în Capela Sixtină. Evocând scenele judecăţii de apoi, Thomas Mann descrisese osânditul, prins, tras, luat pe sus de fiii rânjiţi ai iadului, în sfâşietoarea sa coborâre, acoperindu-şi un ochi cu palma, iar cu celălalt privind cu oroare pierzania eternă. După definitivarea cântului de jale al doctorului Faustus, după nebunia şi moartea sa, după ce catastrofa patriei sale se desăvârşeşte, epilogul reia, ca un memento al întregii cărţi, aceeaşi imagine a Germaniei:

„Astăzi, se prăbuşeşte, sugrumată de demoni, acoperindu-şi un ochi cu palma, iar cu celălalt privind, rătăcită, ororile, rostogolindu-se din deznădejde-n deznădejde. Când va ajunge oare în fundul abisului? Când oare, din paroxismul unei disperări fără scăpare, vor miji — miracol incredibil — zorile speranţei?"

întrebările sunt puse din nou de narator, care menţine legătura trecutului cu prezentul, a tragediei individuale cu cea naţională. Intercalarea lui Serenus Zeitblom între autor şi erou conferă cărţii o structură polifonică. De aici rezultă, pe de o parte, amintita înlănţuire de planuri şi timpuri, iar tremuratul mâinii naratorului îl explică vibraţiile bombardamentelor îndepărtate şi spaima grozăviilor lăuntrice — numai aparent un sens dublu, în fond, unul singur. Pe de altă parte, prin polarizarea caracterelor, prin ciocnirea temperamentelor, Thomas Mann obţine o polifonie a mijloacelor estetice, a atmosferei şi tonalităţii cărţii. El surprinde contrariile atât din sufletul povestitorului şi dintr-al celui despre care narează, cât mai ales din raporturile lor. în memoria autorului era vie biografia parodistică a lui Krull, ca şi alte tentative ale sale de a îndulci prin ironie aspra aventură de pe „muntele vrăjit" şi din „călătoria în infern". Transpunerea în plan umoristic a celor mai grave experienţe omeneşti, dizolvarea realului în vis cu ajutorul acestui procedeu, într-un cuvânt, parodia şi autoparodia, devin treptat stindardul lui Thomas Mann. Şi dacă acest lucru îl vor proba cu maximă evidenţă istoria lui Gregorius şi cea, parţial definitivată, a lui Felix Krull, nici conflictele faustice nu se

putuseră lipsi de ironie şi parodie. Prezenţa naratorului refractar pactelor cu Diavolul era menită tocmai să însenineze jucăuş, pe cât posibil, atmosfera romanului demonic, să aducă o licărire de lumină în tenebrele infernului, să îmblânzească stihiile, să atenueze crisparea, să tempereze uraganul. Arta modernă preferă amestecul de tragic şi comic, dar nu exclude prezenţa unei sumbre atmosfere dominante. Doctor Faustus, tragedia unei naţiuni şi a unui artist, este o împărăţie a întunericului care atestă expresivitatea unei viziuni din posteritatea lui Shakespare sau Dosto- ievski; dar ea asimilează, conform dorinţei exprese a autorului, şi o „idee comică", nu numai pentru a crea o destindere, ci şi pentru a sublinia, prin contrast, gravitatea subiectului. Personajul intercalat între scriitor şi eroul său este un nimerit filtru artistic, datorită căruia Thomas Mann obţine efecte di

verse de apropiere sau distanţare, de subliniere a realului sau a irealului, de atenuare sau accentuare a sentimentelor, de co- nexare sau delimitare a planurilor.

Serenus Zeitblom are şi avantajul de a fi povestitor, deci amplificator prin excelenţă epic. înfricoşat de ceea ce urmează, el caută amânări şi face digresiuni, pune în calea precipitării evenimentelor acele frâne artificiale pe care Hegel le considera indispensabile genului epic. El imprimă evocării un tempo lent şi o desfăşurare liberă, detaşată de canoane, adaugă pentru echilibrul necesar calmului temperamental şi estetic o doză explicită de zbucium sufletesc, un sentiment de groază, care face să-i tremure mâna în timp ce scrie. Tulburarea pe care o încearcă mereu Zeitblom este un travesti poetic. Menirea lui este aceea de a transpune drama în epos, într-o arhaică şi totodată modernă „povestire", care nu este încă şi nu mai este roman propriu-zis. Thomas Mann afirmase încă în legătură cu Iosif şi fraţii săi că în lumea contemporană mai că nu pot fi luate în consideraţie ca romane decât opere care încetează să mai fie propriu-zis romane. Acum, afecţiunea pe care o poartă „prietenului" său îl face să constate că scrie „nu un roman, ci o biografie", observaţie reluată chiar de Serenus. Naratorul întrerupe de aceea la un moment dat relatarea legăturii dintre Ines Rodde şi Rudi Schwerdtfeger, sub pretext că nu scrie un

roman în care personajele îşi destăinuie public suferinţele inimii, ci o biografie, care are obligaţia de a spune lucrurilor pe nume, de a constata pur şi simplu reacţiile sufleteşti. Observaţia revine de mai multe ori. Biograful nu doreşte să pară un romancier atotştiutor şi să reconstituie toate fazele dramatice ale unei existenţe desfăşurate în mare taină: haoticele discuţii de după înfrângerea Germaniei wilhelmie- ne le-ar putea zugrăvi plastic numai dacă ar scrie un roman; protectoarea din umbră a lui Adrian, doamna von Tolna, este un personaj invizibil, de neconceput pentru un romancier adevărat ş.a.

Astfel de remarci sunt adevărate în esenţa lor, dar Thomas Mann joacă şi un joc abil: neagă romanul cu tenacitate tocmai în capitolele cu cel mai pregnant caracter romanesc, acelea care descriu societatea miincheneză din timpul şi de după primul război mondial — de altfel, şi observaţia anterioară cu privire la deosebirea dintre tetralogie şi un roman în accepţiune curentă fusese făcută în legătură cu volumul al treilea, Iosif în Egipt, cel mai apropiat prin structura sa de ceea ce obişnuim
să considerăm un roman. însă dincolo de această voită inad-vertenţă, Serenus Zeitblom este într-adevăr un povestitor, o personificare a demiurgului epic, dornic să demonstreze că spiritul marilor epopei nu a devenit anacronic în epoca noastră, ci dimpotrivă, este în stare să ofere uneori cele mai adecvate mijloace pentru surprinderea unei problematici recente.

Hans Castorp şi mai ales Iosif armonizaseră contrariile na-tură-spirit, viaţă-moarte. Acum, unitatea se desface din nou în componentele ei antinomice: Serenus Zeitblom şi Adrian Leverkiihn personifică opoziţia dintre clasic şi romantic, dintre literatură şi muzică, dintre sănătate şi boală — „Urim" şi „Tummim" —, cu amendamentul că reprezentantul vieţii şi al armoniei devine parodia înaintaşilor săi, înrudit, ca atare, cu ceea ce are derizoriu Lodovico Settembrini. Parodia nu implică la Thomas Mann totala negare a obiectului parodiat. Guralivul italian fusese neputincios în soluţii, dar nobil în porniri, ridicol şi demn, un fanfaron cu inimă fierbinte, oricum — umanist; iar bâlbâitul olandez ne cucerise simpatia prin autentica sa personalitate. Umanistul Zeitblom este şi el, măcar întrucâtva, o personalitate, altfel n-ar fi putut duce la capăt rolul pe care şi l-a asumat.

Născut în simbolicul Kaisersaschern, descendent al uma-

niştilor germani de pe vremea lui Hutten, urmaş al Luminilor din cultura germană, el pare şi o binevoitoare reeditare caricaturală, în orice caz cu bună ştiinţă menţinută în cheie minoră, a lui Goethe şi a seninătăţii momentelor de joncţiune dintre secolele al 18-lea şi al 19-lea. Dr. phil. e îndrăgostit de anticele humaniora, de studiul filologiei clasice, e un adept al frumuseţii şi al raţiunii, literat şi pedagog până în măduva oaselor, într-atât încât nu poate rezista ispitei de a se căsători cu o Helene, e drept, posesoare a unui nume de familie filistin, cu tentă ridicolă, Olhafen, purtătoare totuşi a prenumelui său divin din Faust (de atâtea ori întâlnit şi în meditaţiile eseistului Thomas Mann), prenume pe care, consecvent sieşi, îl dăruieşte şi unicei lor fiice. Serenus este în toate opusul lui Adrian: catolic, nu luteran, cumpătat, nu exaltat, tradiţional, nu modem, adept al raţiunii, opus pornirilor mistice, de partea sentimentului, aflat la antipodul logicii reci. Atmosfera medievală din Halle îi este străină, îi displace râsul sarcastic al prietenului său, suspecta preferinţă a acestuia pentru paralelisme, pentru reconstituirea exactă, la Pfeiffering, a condiţiilor în care şi-a petrecut copilăria.

Toate acestea alcătuiesc însă numai o faţă a medaliei, deoarece în ultima sa destăinuire Adrian i se adresează lui Zeitblom ca „celui din inimă credincios famulus şi prieten deosebit", ca învăţăcelului Wagner de pe lângă Faust, cu unicul rost în viaţă de a-i fi devotat, de a ocroti o comoară ce nu se lasă de fapt ocrotită, de a înmagazina smerit adevărul despre genialul maestru şi de a-1 împărtăşi apoi omenirii. Datorită prieteniei sale cu Adrian, viaţa compozitorului îi apare ca model al destinelor creatoare, ca una aproape paradigmatică pentru emoţiile încercate în contact cu vocaţiile împlinite. „Scriitor" fascinat de intonaţiile muzicale — seninătatea tulburată de nelinişte, echilibrul completat prin disarmonie —, nu reprezintă oare Serenus Zeitblom şi o parodiere a lui Thomas Mann însuşi, elevul lui Goethe şi admiratorul lui Nietzsche, clasicul îndrăgostit de romantism, raţionalistul fascinat de misterele subconştientului?!

După propria sa mărturisire, pe nici unul dintre eroii săi, poate cu excepţia lui Hanno Buddenbrook, nu l-a iubit el atât de puternic şi de dureros ca pe Adrian Leverkiihn — cu dragostea

chinuită şi nestinsă a lui Serenus! După ce termină romanul, consemnează chiar, într-o scrisoare, analogia între propria sa evoluţie politică şi cea a lui Zeitblom. Sentimentele patriotarde din timpul primului război mondial, încrederea în idealurile unei burghezii democratice şi liberale, ura faţă de nazism, alimentată de o acută conştiinţă a „vinei germane", constituie, în linii mari, etapele unei autobiografii spirituale, şi ea ironic contemplată din ultimul punct al evoluţiei. Observaţiile povestitorului fictiv cu privire la natura caracterului german, la rădăcinile fascismului, la posibilitatea îngrozitoare a înfrângerii şi la aceea infinit mai înspăimântătoare a victoriei, sentimentul înstrăinării faţă de propria sa patrie încărcată de păcate, corespund până în amănunte părerilor lui Thomas Mann, de parcă ar fi uneori preluate textual din articolele şi cuvântările sale pe aceleaşi teme. Şi nu seamănă oare cu starea sufletească a autorului până şi convingerea lui Zeitblom, amestecată cu accente conservatoare, de supunere prusacă, că fiecare german e răspunzător de cele întâmplate? Convingere care se traduce stilistic în umoristica identificare a naratorului cu un univers detestat: „Fiihrerul nostru", „închisoarea noastră", „soldaţii noştri", „submarinele noastre", „balamucul nostru"...

Nu întâmplător este Serenus Zeitblom născut la Kaisers-aschem (Kaiser = împărat, Asche = cenuşă). Umanismul său este structural german, ceea ce presupune întotdeauna, după părerea romancierului, o doză de antiumanism. Settembrini putea fi parodia lui Erasmus, nu însă a lui Goethe, întrucât acesta din urmă (vezi articolul Cei trei titani, din 1949) „era un Erasmus dar şi Luther pe deasupra"! Zeitblom este umbra comi-că a marelui om de pe vremea Luminilor; şi ca atare organic înfrăţit cu Luther, cu Nietzsche... cu Leverktihn. Romanul unui roman va destăinui ceea ce protagoniştii cărţii, Serenus şi Adrian, încearcă permanent să le ascundă apropiaţilor şi lor înşişi — „secretul identităţii lor". „Urim" şi „Tummim" se regă-sesc şi se unesc, sub dominarea autoritară a celui din urmă: aceasta a fost şi rămâne deocamdată soarta fatală a culturii şi a personalităţii germane!

Geniul (citim tot în Cei trei titani) s-a întruchipat în Germania în câte o figură monumentală, religioasă, politică şi poetică,

apariţii care, în ciuda deosebirilor dintre ele, sunt înrudite prin supradimensionarea lor exorbitantă şi stingheră, prin hipertrofierea lor nedemocratică, prin prăpastia ce le desparte de marea masă a oamenilor: în Luther, Bismarck şi Goethe. „Un călugăr imposibil", mistic şi fanatic, „un colos isteric", tot antieuropean, iar între ei maiestuosul geniu, luminos şi demonic, progenitură a aceleiaşi familii de spirite. Unind Nordul gotic cu Sudul clasic, Goethe este „un Voltaire german", atributul implicând tocmai latura barbară, supraumană şi inumană, ironică, fatalistă, nihilistă, într-un cuvânt, mefistofelică. Goethe nu numai ca antipod al lui Luther şi Bismarck (aspect indiscutabil şi esenţial), dar şi ca frate bun al lor — iată un constant laitmotiv al meditaţiilor lui Thomas Mann pe tema Germaniei „bune" şi „rele", gânduri vechi în creaţia sa, dar conturate cu deosebită intensitate în perioada celui de-al doilea război mondial, cu deosebire călăuzitoare în Doctor Faustus.

„Fost-a, acest despotism, în vorbele şi faptele sale, altceva decât simbolul diform, deşănţat, monstruos, al unor stări de spirit, al unor concepţii, asupra problemelor mondiale, trebuie s-o recunoaştem, caracteristice şi autentice într-adevăr, şi nu trebuie oare creştinul, umanistul, să se cutremure de groază, când le regăseşte amprenta întipărită pe chipul celor mai puternice întruchipări ale esenţei germanismului? întreb — întreb oare prea mult?" Serenus Zeitblom a şi găsit

răspunsul la această întrebare a sa, prin evocarea modemului Faust, după cum Thomas Mann îl intuise cu mult înainte, în Lotte la Weimar.

Doctorul Friedrich Wilhelm Riemer, secretarul lui Goethe, îi explica Charlottei Buff spiritul conciliant al maestrului: acest spirit „este legat de identitatea dintre Tot şi Nimic, dintre Atotcuprindere şi Nihilism, dintre Dumnezeu şi Diavol — este de fapt rezultatul acestei identităţi şi deci, scumpă doamnă, nu are nimic a face cu bunătatea şi se întemeiază mai degrabă pe o răceală cu totul specială, pe o nepăsare nimicitoare, pe neutralitatea şi indiferenţa artei absolute, care ţine numai de ea însăşi Ironia suverană şi destructivă până la nihilism, intoleranţa tiranică, neîncrederea în oameni, dispreţul faţă de idealul libertăţii sau al patriei, amoralitatea întruchipată, pe scurt, o

„fire demonică" — aşa îşi caracteriza Riemer stăpânul, şi astfel apare Goethe însuşi mai târziu, rostind extraordinarele sale monologuri. „Semizeul şi monstrul" — nu i-a gândit oare Goethe împreună, când a conceput Ifigenia, ştiind că nu poate exista semizeu care să nu fie în acelaşi timp şi puţin monstruos? Ideea este autentic germană, deşi tema distanţării de propria naţiune se face imediat şi ea auzită. „Neplăcută existenţă să fii în luptă şi în contradicţie cu un neam din care totuşi faci parte şi înlăuntrul căruia te mişti!", exclamă Goethe şi, în umbra lui, Thomas Mann, denunţând cu patimă viciile, pe baza constatărilor marelui înaintaş, dar având în vedere în primul rând calamităţile naţional-socialismului: germanii urăsc claritatea, nu cunosc farmecul adevărului, îndrăgesc pâcla mistică, sunt adepţii bâtei şi ai exceselor violente, jură credinţă oricărui nemernic exaltat care le trezeşte pornirile cele mai josnice, încurajându-le defectele şi învăţându-i că spiritul naţional înseamnă izolare şi grosolănie. Ar trebui — continuă Goethe — să-i semene lui, geniului lor naţional, care a împăcat toate principiile opuse, individualitatea şi societatea, conştiinţa şi naivitatea, romantismul şi destoinicia, care într-un joc limpede şi adânc a împreunat exemplar „simţirea magic rimată a Nordului neguros cu eternul spirit al azurului trimetric, spre zămislirea geniului". Ar trebui ca gloria lor să fie echilibrul spiritului, în loc să se îndărătnicească într-o autocontemplare şi admiraţie de sine, în dorinţa de a domina lumea. Nefericit popor, popor care va fi greu lovit de soartă, deoarece se va trăda pe el însuşi, iar fiii săi vor fi împrăştiaţi peste tot pământul — „fiindcă cei mai buni dintre ei

au trăit întotdeauna în exil" (!), conchide Goethe, şi groaza îl cuprinde, gândindu-se cum se va dezlănţui într-o cumplită răzvrătire istorică ura latentă a lumii întregi împotriva Germaniei. Nietzsche şi-a mustrat şi el necruţător naţiunea; dar n-a fost el oare şi expresia hipertrofiată a defectelor ei?! Thomas Mann nu se dă în lături de la gestul temerar (o profanare, din punct de vedere filistin) de a ajunge la Goethe, semizeul lucid, ca sânge din sângele „germanismului" repudiat de el, răspunzător pentru monstruozităţile germane, trecute şi viitoare. „[...] ai şi tu destule trăsături din firea lor, fire saxonă,

firea lui Luther [...]", se adresează sieşi Goethe în Lotte la Weimar, iar monologul lui cu tonalitate mitică, din timpul prânzului, îi aminteşte Charlottei de „cuvântările de masă" ale insuportabilului călugăr. Ea chiar îi mărturiseşte pontifului că nu s-a simţit bine în casa lui artistică, în cercul vieţii sale, că, dimpotrivă, a simţit tot timpul ceva apăsător şi apre- hensiv, fiindcă acolo totul mirosea a jertfă, „parcă ar fi un câmp de luptă sau ca în ţara unui împărat rău".

Cei trei titani reiau ideile din Lotte la Weimar: unirea dintre Nord şi Sud, asemănarea lui Goethe cu Luther, transformarea semizeului în monstru, identitatea dintre Tot şi Nimic, dintre dumnezeiesc şi diabolic, umanism şi nihilism. între timp, aceste opţiuni fuseseră exprimate cu multe alte prilejuri. într-o scrisoare în limba franceză din 1941, Thomas Mann respingea opinia potrivit căreia ar fi existat în trecut o cultură germană neatinsă de forţe metafizice: „Nu s-ar putea spune până la ce punct ar trebui să ne reîntoarcem pe firul istoriei germane, pentru a nu mai descoperi acel spirit care, ajuns astăzi până la ultima limită a profanării sale, ameninţă lumea cu barbaria şi aservirea." Trebuia trecut prin ororile întâlnite la Fichte, prin ameninţările din muzica şi scrierile lui Wagner, prin tenebrele lui Schopenhauer şi Nietzsche; trebuia coborât până în adâncurile Evului Mediu şi, în orice caz, până la Luther. La 26 decembrie 1947, Thomas Mann reia, într-o altă scrisoare, către Maximilian Brantl, meditaţia din Lotte la Weimar. „«Omul mare e o calamitate publică», spun chinezii. Şi îndeosebi omul mare german. Oare Luther n-a fost o calamitate publică? Oare Goethe n-a fost? Priviţi-1 bine, şi veţi vedea ce mult din imoralismul nietzschean se ascunde în anti-mora- lismul său adorator al naturalului. Pe vremea aceea toate astea puteau fi încă frumoase, senine şi clasice. Apoi au devenit groteşti, euforice, pline de suferinţa crucificării, şi criminale."

Goethe este deopotrivă sânge şi spirit, tiranie şi civilizaţie, „demonism urban" — dovadă că cel ce s-a născut german se încadrează în soarta şi în „vina germană". Jocul de-a judecă- torul, care în postura „Germaniei bune" îi blestemă şi-i osân- deşte pe cei răi şi vinovaţi, cu aerul că n-are nimic a face cu ei, este un joc stupid şi criminal. Thomas Mann a contribuit prin

toate puterile la înfrângerea nazismului, dar în chiar momentul desăvârşirii acestei înfrângeri a avut curajul de a nu reduce tema Germania şi germanii la o simplă anatemă, ci de a păşi pe drumul unei examinări lucide şi dureroase, un drum parcurs şi de unii dintre înaintaşii săi, spinos şi nu o dată ruşinos, ducând de multe ori până la dezgustul de sine. Aceasta este calea unică, explică el auditoriului său de la Library of Con- gress din Washington, la 29 mai 1945, deoarece „nu există două Germanii, una malefică, alta bună, ci doar una singură care, prin victoria diavolului, a împins în rău ceea ce a avut ea mai bun. Germania malefică este eşecul binelui, este binele în nenorocire, în vină şi în decădere. De aceea unui spirit născut german îi este atât de greu, aproape imposibil, să se dezică întru totul de Germania cea rea şi încărcată de vini şi să spună: «Eu sunt Germania cea bună, cea nobilă, cea dreaptă, Germania înveşmântată în alb; pe cea păcătoasă o las pe mâna voastră, s-o sfâşiaţi.» Nimic din ceea ce am încercat eu să vă spun sau să vă explic fugitiv despre Germania, nu provine dintr-o cunoaştere străină, rece, nepărtinitoare; pe toate le-am trăit în sinea mea, le-am resimţit pe propria mea piele."

Celebra sa prelegere Thomas Mann o numeşte în concluzie „un segment de autocritică germană". Aceasta este şi definiţia cea mai laconică a romanului Doctor Faustus. Necruţă- toarea autocritică naţională şi personală se constituie în principalul scop şi semnificaţia de bază ale istoriei lui Adrian Le- verkiihn. Capacitatea neobişnuită de a descifra dinăuntru „vina germană" conferă acestei poveşti o stranie măreţie. Cititorul încearcă sentimentul că Luther şi Nietzsche îşi intentează ei înşişi un proces pentru răspunderea istorică ce le revine, că romantismul este supus judecăţii unui romantic, iar muzica — oprobriului unui muzician. Condamnarea este o implicită autocondamnare, un verdict pronunţat împotriva unor gânduri, iluzii şi mituri proprii, este condamnarea pe care o pronunţă împotriva lor înşişi Hanno Buddenbrook, To- nio Kroger, Gustav Aschenbach, Adrian Leverkiihn — şi deci... Thomas Mann. Motivul esenţial al groazei resimţite

permanent de Serenus Zeitblom, în timpul evocării dublei tragedii, motivul neîncetatului său tremur interior, trădat şi de

scrisul său, este conştiinţa că toate aceste nenorociri simbolizează şi tragedia lui, nu numai pentru că genialul muzician i-a fost prieten sau pentru că celor doi fii pe care-i are le-a fost inoculată otrava hitleristă, ci şi pentru că recunoaşte înfricoşat propria sa contribuţie la nihilismul, iraţionalismul, barbaria dezlănţuită, identitatea sa cu Adrian şi — vai! — identitatea ascunsă cu fiii săi rătăciţi. Iar dacă el nu recunoaşte până la capăt acest lucru, o face în locul lui autorul, fără a şterge graniţele certe dintre fascism şi antifascism, fără a profesa un relativism complice, ci pur şi simplu dintr-o conştiinţă încărcată, pe care, după convingerea sa, trebuie să o încerce toţi intelectualii germani în faţa adevărurilor scoase la iveală de acest monstruos capitol al istoriei lor naţionale.

Arătam cum îmbină Doctor Faustus, prin intermediul lui Serenus Zeitblom, secţiuni de timp distincte, al doilea război mondial cu jumătatea de veac de la naşterea lui Adrian Leverkiihn. îmbinarea nu se reduce însă la atât. Trecutul apropiat se sprijină, la rândul său, pe un trecut îndepărtat, este îmbibat de el, în aşa fel încât acţiunea propriu-zisă, viaţa eroului principal, devine multidimensională, nu doar datorită unui epilog complementar, dar şi datorită necontenitei sugerări a străvechiului prolog. Naţionalismul şi rasismul reprezintă „o poveste lungă şi păcătoasă", cu „rădăcini adânci în viaţa germană", iar Thomâs Mann e adeptul unei priviri istorice complete, de la cele mai îndepărtate antecedente până la deznodământul final. Trecutul opus acestui ultim moment istoric el nu-1 segmentează în capitole sau paragrafe, ci îl evocă permanent ca pe un conglomerat viu alcătuit din multe straturi suprapuse şi interdependente, ca pe o unitate organică a multor secole distincte. Vechiul suflet lutherian a impregnat „Germania de ieri şi de azi". Nu este vorba, aşadar, de un al treilea plan independent, desfăşurat alături de „ieri" şi de „azi", ca un nou subiect, o nouă acţiune paralelă, ci de tonalitatea întregii cărţi, de atmosfera ei specific medievală, în afara căreia este de neconceput întreaga viaţă a lui Adrian Leverkiihn.

Născut în 1885 (ca şi compozitorul Alban Berg), Adrian este al doilea fiu în familia lui Jonathan şi Elsbeth Leverkiihn. Tatăl, tipul germanului de odinioară, cu trăsături caracteristice perioadei premergătoare războiului de treizeci de ani, citeşte cu predilecţie Biblia sa din 1700, adnotată de însuşi doc

torul Martin Luther. El îmbină firesc acest interes cu înclinaţia de a face „speculaţii asupra elementelor". Pretins ştiinţifice, experienţele sale sunt pură alchimie, un joc magic cu natura, care prefigurează câteva teme „diabolice" ale cărţii şi pe Diavolul însuşi: ambiguitatea vieţii, identitatea dintre frumuseţe şi otravă, liturghie şi vrăjitorie, râsul sardonic, răceala ca atribut al simetriei, al organizării, al legii, pentru a nu mai aminti fluturele Hetaera esmeralda, simbolul de mai târziu al damnaţiunii noului Faust. „în domeniul plin de demnitate al umanioarelor eşti la adăpost de asemenea vrăjitorii", exclamă Serenus Zeitblom. Pseudoştiinţa ca îndeletnicire ocultă şi an-tiumanistă — tema se conturase încă în Muntele vrăjit şi va fi continuată în ultimul dintre romanele lui Thomas Mann, printr-o comică inversare care aminteşte totuşi experienţele lui Jonathan. Este vorba de explicarea amplă a tainelor naturii, dată lui Felix Krull de către paleontologul Kuckuck în expresul de Lisabona. în fiecare carte a lui Thomas Mann găsim multe asemenea ecouri din restul operei. Elsbeth Leverkiihn, de pildă, cu trăsăturile ei de italiancă şi natura sa luminoasă, căreia geniul fiului îi datorează de asemenea mult, reprezintă o evidentă reminiscenţă a atâtor femei meridionale, menite să echilibreze printr-o ereditate firbinte severitatea gotică a taţilor, o reminiscenţă de natură autobiografică. în cazul lui Adrian însă, mai mult decât în cazul oricărui alt personaj al autorului, determinările trebuiau să fie structural germane. De aceea, după un scurt intermezzo „sudic", portretul mamei e desăvârşit pe teren arhaic-luteran, cu relevarea unor ascunse dar viguroase muzicalităţi, a vocii ei calde de mezzosopra- nă, hotărâtoare în formarea simţului auditiv al fiului.

Pentru a ajunge un simbol, Adrian se cuvenea încadrat din chiar fragedă copilărie într-un mediu care să exprime chinte-senţe germane. Thomas Mann îşi amintea în Germania şi ger-manii de oraşul său natal, protestantul Liibeck, avanpost al ci-vilizaţiei burgheze, scufundat totuşi în cel mai autentic ev mediu gotic. In patricianul burg era încă viu sfârşitul veacului al 15-lea, isteria înfruntării dintre Luther şi Diavol, misticismul acelor timpuri, iar epidemiile sufleteşti latente izbucneau în existenţa a numeroşi „originali", pe jumătate demenţi, asociaţi de contemporanii lor cu vrăjitorii. Un asemenea „original" fusese şi

Tobias Mindemickel, cu a sa viaţă „enigmatică şi nemaipomenit de ruşinoasă", pe care povestitorul o evocase la începutul activităţii sale. Şi iată că, după cinci decenii, el îi de

scrie din nou pe copiii, „ştrengarii", care se strâng în jurul unor asemenea nebuni, copleşindu-i cu batjocuri sau, dimpotrivă, fugind de ei, goniţi de o panică superstiţioasă. Kaisers- aschem este un Liibeck generic, oraşul german medieval ca atare, cu toate atributele indispensabile: un muzeu de istorie a culturii, cu o cameră de tortură în care simt expuse instrumente barbare, o frumoasă bibliotecă, bogată în numeroase cărţi şi manuscrise vechi, conţinând printre altele două formule vrăjitoreşti în versuri aliterate. Aceleaşi amintiri mistice, aceeaşi atmosferă de nevroză, aceleaşi apariţii umane bizare ca în Liibeck — legătura cu trecutul e mereu vie, sub semnul unei scolastici atemporale. Şi Serenus Zeitblom meditează îngrijorat asupra înclinaţiei pe care o vădeşte epoca sa de a renaşte, tainic sau în văzul tuturor, spiritul acesta morbid, dispus să ardă cărţi în pieţe publice şi să comită alte asemenea acţiuni simbolice din vremuri tenebroase.

Urmărind să dezlege semnificaţia căutărilor şi rătăcirilor lui Adrian, prietenul său va apela întotdeauna la oraşul natal al acestuia, oraşul vrăjitoarelor şi al nerozilor, al instrumentelor muzicale şi al mormântului imperial din catedrală. „L-a dezlegat vreodată Kaisersaschem de-a binelea? Nu-şi lua el oare oraşul cu sine, oriunde se ducea, şi nu oraşul îi dicta oricând credea el că dictează?" Această întrebare determină, în particular, hotărârea lui Adrian de a se dedica teologiei. Deşi scurtă, perioada din Halle are pentru cariera artistului o extremă importanţă. Din punct de vedere biografic, explicaţia deciziei neaşteptate Serenus o vede în trufia lui Adrian. Acesta îşi impune un sacrificium intellectus, ca voit act de umilinţă; el doreşte să se înfrângă, să se disciplineze, să se pedepsească pentru răceala sa. Teologia ar trebui să fie o pavăză împotriva tentaţiilor, o eliberare de atracţia fatală a diabolicului, a muzicii. Numai că, aparentă, smerenia este folosită de erou ca un truc prin care să se poată apropia de sferele dorite: Dumnezeul luteran se află în raporturi intime cu Diavolul şi poate uşor mijloci o întâlnire cu acesta!

Au existat în vechea Germanie şi oameni ca Tilman Riemenschneider, sculptorul care s-a aliat sărăcimii împotriva asupritorilor, părăsind de dragul luptei pentru libertate domeniul pur spiritual şi estetic. Către el se îndreaptă simpatia romancierului, şi nu către fanaticul Martin Luther, pe care declarat nu-1 poate suferi, deşi fusese întruchiparea cea mai specific şi monumental germană. Reformator, ca să apere conser

vatorismul, politician apolitic, eliberator detestând libertatea, Luther s-a ridicat împotriva răscoalelor ţărăneşti şi a oricărei revoluţii sociale, fiind pe deasupra şi „excepţional de muzical". Cine ar putea incarna mai deplin tendinţele violente din istoria germană decât acest măreţ şi înfricoşător om, definit de Thomas Marin printr-o formulă revelatoare: „teolog muzical"?! Răspunzând într-o epistolă insistenţelor lui Wendell Kretzschmar de a nu se mai împotrivi menirii sale adevărate, de a se dedica în fine artei componistice, Adrian descifrează corelaţii, considerate şi de autor indiscutabile: „Mă socotiţi chemat pentru această artă, şi-mi daţi a înţelege că abaterea din drum ca s-ajung la ea n-ar fi chiar atât de mare. Luteranis- mul meu e de acord, pentru că vede în teologie şi muzică sfere înrudite, iar în plus, eu personal am considerat totdeauna muzica o legătură magică între teologie şi atât de amuzanta matematică. De asemenea, muzica înglobează multe dintre operaţiile şi cercetările asidue, meticuloase ale alchimiştilor şi necromanţilor de pe vremuri, tot sub semnul teologiei şi ele, dar în acelaşi timp şi sub cel cil emancipării şi al apostaziei [...]" Astfel, teologia fusese o verigă de legătură firească între „mineralogia" tatălui şi „matematica" fiului, între Kaisers- aschem şi „muzica din Kaisersaschem".

Tocmai această legătură dintre matematici, muzică şi teologie o sugerează „pătratul magic" procurat la Halle de proaspătul student. Halle este ipostaza pură a severităţii medievale („chiţimia" lui Serenus se află pe „Hansastrasse"), iar fugitiva remarcă privitoare la „un fel de punte a suspinelor" (Veneţia) ne convinge că eroii anteriori, din Liibeck, Hamburg şi Miinchen, îşi retrăiesc tinereţea, de astă dată într-un cerc dantesc mult mai adânc. Halle înseamnă profesorii-teologi Ehrenfried Kumpf şi Eberhard Schleppfuss, întruchipări ale unor

vremuri arhaice prin chiar numele lor (ca, de altfel, numele majorităţii personajelor din roman). Personalitate viguroasă şi violentă, Kumpf introduce în carte un element estetic important: străvechea limbă germană, colorată, suculentă, barbară, de care şi Adrian se va folosi cu plăcere, când va descrie aventura sa fatală din Leipzig sau când îşi va recapitula tragedia în cuvântul său de adio. Această sferă lingvistică e asimilată comic, după cum întreg personajul Kumpf este o parodie la adresa freneticului reformator. „Un naţionalist viguros de factură luterană", el se interesează mai puţin de Dumnezeu decât de Diavol, cu care întreţine legături strânse,
aproape familiale, şi pe care-1 huleşte ca pe un duşman personal. Invitându-i pe studenţi la el acasă, Kumpf imită Alocuţiunile rostite la masă de Luther, interpretează cântece lu- meşti pe versuri de Komer şi Heine, apoi deodată aruncă o franzelă în colţul întunecat al camerei pentru a izgoni oaspetele nechemat — neavând la îndemână călimara lui Luther.

Manifestările zgomotoase ale lui Ehrenfried Kumpf par însă un joc nevinovat în comparaţie cu demonologia lui Eber- hard Schleppfuss, dispărut curând din Halle, tot atât de misterios precum apăruse. Serenus, care spre deosebire de Adrian nu are nici o înclinaţie pentru mistica cifrelor, e străbătut de un fior rece când descoperă că a rezervat „întâmplător" tocmai capitolul al XIII-lea (cifră necurată care ar fi putut simboliza ansamblul rememorărilor sale despre Universitatea din Halle) docentului cu nume atât de caracteristic: „Tarâ- ie-picior". Kumpf fusese în raporturi intime cu Diavolul; Schleppfuss este incarnarea Diavolului însuşi. Provenienţa i-o trădează atât de exact numele, încât Serenus are impresia că într-adevăr târa puţin un picior. Pelerina neagră şi pălăria cu borurile ridicate lateral îi dădeau înfăţişarea unui iezuit, iar salutul său „Umila dumneavoastră slugă" îl va folosi la rândul său Adrian în discuţia cu Diavolul şi în alte împrejurări cu sens ambiguu. Schleppfuss este un Naphta mai unilateral, dar mai consecvent, un sol desăvârşit al celei mai extremiste barbarii medievale, intitulate, ca şi de către predecesor, „secolele clasice ale credinţei". Cursul său de „psihologia religiei" se întemeiază pe convingerea neclintită în forţa magiei, a vrăjitoriei, pe o percepere demonică a lumii şi a însăşi dum- nezeirii: infernul e inclus în empireu, nelegiuirea este considerată un corolar necesar a tot ce e sacru,

la rândul său îndemnând necontenit la sacrilegiu. îmbinarea „dialectică" a contrariilor îşi dezvăluie curând adevărata menire: Schleppfuss e un sofist pursânge, el caută să relativizeze totul, să dizolve certitudinile, să confunde noţiunile. „Anumiţi oameni n-ar trebui să vorbească despre libertate, raţiune, umanitate, ar trebui să renunţe din consideraţiuni de salubritate." Schleppfuss preferă însă tocmai aceste noţiuni: „libertatea", căreia îi dă o explicaţie germană, teologală şi metafizică, opusă polemic — fără a mărturisi intenţia — interpretărilor „modeme", adică tocmai celor care în curând vor deveni vitale pentru existenţa popoarelor; şi „umanismul", confundat programatic cu odioasele practici ale Inchiziţiei. Dornic să-şi concretize

ze obscurantismul abisal, expresie ultimă a viziunii sale demonologice, el expune o istorie de la sfârşitul veacului al 15-lea, despre tânărul Heinz Klopfgeissel din Merssburg, lângă Konstanz, care, din cauza propriei neputinţe, o denunţă pe logodnica sa Bărbel şi asistă extaziat la arderea ei pe rug ca vrăjitoare. Aceasta este, după Schleppfuss, cea mai elocventă dovadă a purificării creştineşti.

Comentând ultimele evenimente politice şi militare în seria emisiunilor Ascultători germani!, publicistul foloseşte la tot pasul termeni familari lui Ehrenfried Kumpf şi Eberhard Schleppfuss: satanism, demonic, infern, drac. Faust, omul- dumnezeu goethean de la intersecţia Evului Mediu cu umanismul, care dintr-o prea îndrăzneaţă sete de cunoaştere se supune magiei şi se înţelege cu Mefisto, i se pare un simbol perfect al aventurilor şi înfrângerilor naţionale — cele de „ieri", nu lipsite de o aureolă autentică, şi cele de „azi", care pervertesc totul. „Şi acest drac — conchide, de astă dată în prelegerea des citată, Germania şi germanii —, dracul lui Lu- ther, dracul lui Faust, mi se pare de aceea o figură prin excelenţă germană, iar legământul cu el, faptul de a te vinde Diavolului pentru ca, arvunindu-i liniştea sufletească, să dobândeşti pentru un timp toate averile şi puterea de pe pământ, are ceva specific şi apropiat fiinţei germane. Un gânditor şi un cercetător însingurat, un teolog şi un filosof în chilia lui, care, din năzuinţa către plăcerile lumeşti şi domnia peste lume, îşi vinde Diavolului sufletul — nu este oare tocmai momentul potrivit de a vedea Germania sub această

înfăţişare astăzi, când pe Germania literalmente o ia dracul?"

Nuvela despre „vrăjitoarea" Bărbel a fost scrisă în februarie 1944, iar exact peste un an, în ziua de 20 februarie 1945, Thomas Mann încheia epuizanta discuţie între Adrian şi „îngerul Otrăvii", capitolul XXV, realizat în două luni şi în 52 pagini de manuscris. între timp se petrecuseră multe. Spre deosebire de pornirea anevoioasă, uneori cu succesive refaceri (de pildă, lecţiile lui Wendell Kretzschmar), noile capitole au fost relativ rapid definitivate. Adrian părăseşte cercul studenţilor-teologi şi ajunge la Leipzig, unde compune lucrarea sa de debut, fantezia simfonică Fosforescenţa mării, deocamdată într-o manieră impresionist-picturală. Are loc apoi întâlnirea cu noua Hetaera esmeralda, devenită din fluture femeie, pe care mai târziu o regăseşte într-o casă de toleranţă din Bratislava (parafrază artistică a aventurii lui Nietzsche din 1865-1866, la

Koln). Contaminat de sifilis, Adrian asistă impasibil la înlăturarea — de către Diavol, evident — a medicilor Dr. Erasmi şi Dr. Zimbalist. In acest timp, în afara muzicii pe textul comediei shakespeareene Love's Labour's Lost, el compune lieduri pe versuri de Verlaine, Blake şi Dante (motoul romanului este ales, sugestiv, din Infernul lui Dante), poartă discuţii aprinse pe tema muzicii şi a crizei artistice, redescoperă liber dodeca- fonismul. In cele ce urmează, face cunoştinţă cu societatea intelectualilor din Miinchen, cu toţi acei Knoterich, Zink, Spen- gler, von Riedesel, Bullinger, von Gleichen-Russwurm, ca şi cu Ines şi Clarissa Rodde, Rudolf Schwerdtfeger, Riidiger Schildknapp, Jeanette Scheurl; şi descoperă casa Elsei Schweigestill la Pfeiffering unde, mai târziu, se va muta definitiv. înainte însă, întreprinde în 1912, împreună cu anglistul Schildknapp, o călătorie în Italia, la Palestrina (familia Ma- nardi din roman existase în realitate şi se numea Bemardini; pe vremuri, în această ambianţă italiană scrisese Thomas Mann o parte din Casa Buddenbrook, iar fratele său Heinrich descrisese acelaşi mediu în cartea Orăşelul). Aici are loc mult aşteptata discuţie a lui Adrian cu Sammael sau Samiel, îngerul care în Preludiu în cinurile înalte se aliase cu Domnul întru mântuirea omului, dar care de atunci decăzuse definitiv, după cum se degradaseră multe alte virtuţi de odinioară.

Descriind toate aceste întâmplări din viaţa lui Leverkiihn, romancierul s-a pregătit pentru supremul examen, apariţia Diavolului „sub întreita sa mască", învăluit însă mereu într-o răceală glacială. Thomas Mann a recitit, desigur, delirul vizionar al lui Ivan Karamazov, cu aceeaşi atitudine de atentă distanţare cu care parcursese Salambbo înaintea redactării ultimului volum din Iosif şi fraţii săi. El se temea chiar de o asemănare prea vizibilă cu celebra scenă dostoievskiană: „S-au realizat până acum prea multe lucruri bune!" Printre lecturile pregătitoare ale acestui moment culminant au figurat Ori-ori de Soren Kierkegaard, Ecce homo al lui Nietzsche, Sim- plicissimus de Grimmelshausen, Das Glasperlenspiel de Her- mann Hesse (romanul i s-a părut în multe privinţe asemănător cu al său; în scrisoarea către Hesse din 8 aprilie 1945 se iscăleşte cu numele eroului din Jocul cu mărgele de sticlă, „Al dumneavoastră Thomas von der Trave"), Nuvela germană a lui Leonhard Frank (adjectivul din titlu certifică influenţa directă a preocupărilor lui Thomas Mann asupra lui Frank, în afara unor coincidenţe mai importante din opera lor). între timp,

asculta „din nou şi din nou" muzică, de pildă cvartetul opus 132 de Beethoven, în special extraordinara parte lirică şi ultima, considerată de nedescris. Thomas Mann citeşte concomitent cărţi despre muzica modernă şi întreţine discuţii pe aceeaşi temă, îndeosebi cu Theodor Wiesengrund-Adomo, îndrumătorul său din aceşti ani pe spinoasele cărări ale artei componistice. Scopurile pur artistice se îmbină, ca întotdeauna, cu cele publicistice. Cartea lui Aldous Huxley Time must have a Stop o consideră ba „o cutezătoare operă de vârf a romanului de azi", ba o amendează pentru orientarea ei decadentă, ca pe o „ofensă morală"; critică vederile lui Klages cu vehemenţa de care în asemenea cazuri se simte capabil; iar mărturia despre cât de „drăcesc de greu e să compui" scena întâlnirii dintre Adrian şi Diavol, o încadrează între două scrisori care denunţă dorinţa unor cercuri radicale de a vedea re- alizându-se un „ultra-Miinchen" de dreapta, groaza lor de comunism întrecând cu mult teama de fascism — fără a fi învăţat ceva din „anno Spania şi anno Miinchen".

Doctor Faustus are patruzeci şi şapte de capitole, numerotate

cu cifre latine, şi un epilog. Autorul îşi permite însă din nou un mic artificiu, abia disimulat: capitolul al XXXIV-lea îl con- stuieşte în trei părţi, sub formă de sonată; partea de mijloc contrastează cu începutul şi sfârşitul, iar tema principală, reluată în final, capătă sonorităţi de apoteoză. Serenus Zeitblom ar fi dorit să-şi depene firul amintirilor lin şi continuu, fără întreruperi, fără segmentări în capitole, care să umbrească unitatea operei. El cedează până la urmă imperativului practic de a-1 familiariza pe cititor cu sfera mare prin intermediul multor sfere mici, dar ne mărturiseşte nesiguranţa sa în delimitarea fragmentelor, inevitabila doză de întâmplător şi nefiresc în separarea unui capitol de altul. Geniul epic are un resentiment acut faţă de orice limitare sau autolimitare, iar atunci când trebuie să accepte acest rău inevitabil, caută să-l pună în slujba armoniilor infinite. Thomas Mann procedează la fel, ascunde legea sub paravanul întâmplării. Schleppfuss apăruse întâmplător în capitolul al XIII-lea, cartea are întâmplător patruzeci şi şapte de capitole, dintre care unul subdivizat în trei părţi, şi un epilog, deci exact cincizeci, iar discuţia lui Adrian cu Diavolul este „reprodusă" tot întâmplător în capitolul al XXV-lea, adică tocmai la mijlocul romanului. Ca şi ansamblul operei, Doctor Faustus are o geometrie de loc gratuită, simetria exterioară răspunzând unei necesităţi lăuntrice.

Autorul situează confruntarea cu Diavolul în chiar centrul cărţii, pentru că ea reprezintă, de fapt, momentul ei central. Spre această discuţie converg toate motivele şi ideile dezbătute anterior, din ea se trag toate temele şi concluziile ulterioare. Intr-un sens, tragedia doctorului Faustus e condensată în acest capitol unic, restul fiind doar cauză şi efect, prolog şi post- scriptum. Dostoievski situase vedenia lui Ivan Feodoro- vici Karamazov spre sfârşitul povestirii: întrevederea cu Diavolul, deşi extrem de importantă, nu este punctul culminant al romanului; totul fusese lămurit dinainte, prin extraordinara răzvrătire nihilistă a fratelui mijlociu şi prin nuvela „sa" Marele inchizitor — încă în „cartea" a cincea, simbolic intitulată Pro şi contra. Vedenia nu face decât să desăvârşească tragedia, Ivan îşi pierde minţile sub povara antinomiilor insuportabile şi a răspunderilor extreme pe care şi le-a asumat. în structura

romanului dostoievskian, scena cu Diavolul ocupă un loc similar mai degrabă cu descrierea oratoriului apocaliptic al lui Adrian, sau cu destăinuirea sa publică finală, după încheierea partiturii Lamentarea doctorului Faustus. Dacă Dostoievski ar fi plasat întâlnirea la mijloc, şi nu spre final, dân- du-i valoarea unui pact propriu-zis, pe care îvan ar fi fost obligat să-l îndeplinească până la capăt, scriitorul ar fi trebuit să includă aici şi ideile pe care Ivan i le mărturisea lui Aleoşa cu ocazia discuţiei lor de la restaurantul „Metropol". Schimbând cele ce se cuvin schimbate, tocmai această condensare şi-o asumă Thomas Mann în capitolul central; importanţa întâlnirii fatale îmi pare de aceea mai mare, cu adevărat hotărâtoare, în Doctor Faustus.

Thomas Mann combină tradiţia goetheană din Faust, mai ales din a doua parte (inclusiv în variaţiile multiple pe tema Nord-Sud, din Noaptea valpurgică clasică, pe câmpiile farsa- lice sau pe râul Peneios), cu Dostoievski. Zeitblom se îndoieşte de la început de realitatea „dialogului", convins fiind că nici Adrian nu putea crede în existenţa celor văzute şi auzite, „nici atunci când le vedea şi le auzea, nici după aceea, când le aşternea pe hârtie — cu tot cinismul cu care interlocutorul său încerca să-l convingă de realitatea prezenţei lui". Adrian însuşi pune în repetate rânduri la îndoială prezenţa oaspetelui său care-i spune numai lucruri gândite şi simţite de el însuşi. Aceeaşi dilemă o postulase Dostoievski. „Eşti propria mea întruchipare — exclamă Ivan —, mai bine zis, o întruchipare fragmentară a mea... a gândurilor şi sentimentelor mele, dar

a celor mai josnice şi mai meschine sentimente." Acesta este şi motivul pentru care Serenus Zeitblom e cuprins de un acut simţământ de groază: „Dacă însă vizitatorul acela n-a existat [...], atunci e înspăimântător să crezi că înseşi cinismul, sar-casmele, înşelătoria cu disputa simulată, toate se născuseră în chiar sufletul greu încercatului..." La început Ivan încearcă cu încăpăţânare să-şi convingă vizitatorul că este „eu însumi, nu tu!", că oaspetele nu are o existenţă independentă. Viclenia rezidă însă în faptul că, în adâncul inimii, Ivan doreşte tocmai contrariul, ar vrea adică să aibă de a face cu un drac adevărat, să se poată convinge de realitatea lui. „Ştii, Aleoşa, adăugă Ivan foarte serios şi cu aerul că-i împărtăşeşte un secret, aş dori din

toată inima să fi fost într-adevăr el, şi nu eu!" Diavolul cunoaşte această taină, mimează intenţia de a-şi dovedi totala independenţă faţă de Ivan, dar urmăreşte, dimpotrivă, să-i demonstreze totala lor identitate. De aceea îi povesteşte propriile-i anecdote, uitate de Ivan şi reamintite cu ocazia delirului său, „ca să-ţi spulber şi ultimul strop de credinţă în realitatea existenţei mele". Ipostazele lui Ivan, „dublurile" lui — Rakitin, Smerdeakov, Marele inchizitor, Diavolul — ştiu că-şi vor putea înfrânge prototipul (superior lor) într-un singur mod: constrângându-1 să-şi recunoască deplina complicitate în înfăptuirea aceloraşi nelegiuri, demonstrându-i că ideile lui sunt faptele lor, că el este ucigaşul tatălui său şi, în lumina povestirii din Sevilla, virtualul călău al popoarelor.

în ciuda studiului comparativ, îndreptăţit, al literaturilor, universul fiecărei cărţi îşi are universul propriu, e populat de eroi familiari anume acestuia, autonomi cu toate că înrudiţi, în noile lui incarnări, Mefisto nu obişnuieşte să fie Satana cu aripile arse de văpaie, înconjurat de o aureolă dramatică de fulgere şi trăsnete, ci este prozaic, meschin, un drac de duzină, pe măsura societăţii modeme, care a depoetizat până şi forţele malefice. Procesul aplatizării filistine a lui Mefisto începe din Faust. Dostoievski îşi alege însă deliberat un Lucifer lipsit de prestanţă, insignifiant, prăfuit, spre a-i aplica lui Ivan lovitura de graţie pregătită subteran de la începutul romanului — „le mot d'enigme" —, pentru a-1 face să priceapă că este laş, că nu este şoimul care zboară în tării! Acest gentleman rus, „qui frisait la cinquantaine", cu câteva fire argintii presărate în părul negru şi cu barbişonul său ascuţit, acest lin- ge-blide meşter la vorbă, îmbrăcat cu un surtuc cafeniu destul de ponosit şi demodat, ca şi pantalonii în carouri sau pă-

lăria albă, de fetru, nepotrivită cu anotimpul — cu acest parazit distins şi manierat seamănă, măcar sub raportul tipologiei generale, vizitatorul lui Adrian, descris astfel în clipa apariţiei sale: „E un bărbat cam pirpiriu [...], mai mărunt chiar decât mine — cu o şapcă sport pusă pe-o ureche, iar de partea cea-laltă i se vede, de sub ea, părul roşu de lângă tâmplă; ochii îi sunt puţin înroşiţi şi au gene roşii; o faţă cam brânzoasă, nasul puţin adus şi pieziş; peste cămaşa de flanelă cu dungi în dia-

gonală poartă o haină în carouri, cu mânecile prea scurte, din care ies mâinile, cu degete butucănoase; pantalonii îi sunt indecent de strâns lipiţi de picioare, şi poartă ghete galbene, atât de uzate încât nici măcar curăţate nu mai pot fi. Un strizzi. Un peşte. Şi vocea, cu inflexiuni de actor." Constantă îi este numai vocea; în rest, va suferi miraculoase metamorfoze chiar sub ochii lui Adrian, transformându-se mai întâi într-un fel de mediocru critic muzical, cu ochelari, nas ascuţit, păr negru şi des, mâini moi şi slăbănoage — „ein Intelligenzler" —, pe urmă în- tr-un tip jovial şi nervos, călărind dezinvolt pe speteaza rotunjită a canapelei şi având o bărbuţă despicată, dinţi mici şi ascuţiţi, o mustăcioară răsucită în furculiţă. Oaspetele nepoftit al lui Ivan era şi el „una din acele figuri extrem de mobile, gata să-şi schimbe în orice moment expresia, din politeţe, potrivit cu împrejurările", mobilitate pe care Thomas Mann o materializează. „Adaptare, mimetism, le ştii tu toate astea, mascaradele şi vrăjitoriile cumetrei Natura îi explică Mefisto lui Adrian, amintindu-i de fluturele Hetaera esmeralda şi implicit de boala sa incurabilă.

Reîntâlnim şi alte motive cunoscute din Dostoievski, acomodate mediului nou; de pildă, îndoiala dacă eroul şi dracul trebuie să se tutuiască sau nu. Dar, în ciuda unor asemenea reminiscenţe, ne îndepărtăm treptat de predecesori. Ivan Feodorovici întâlneşte un diavol rus, asemănător propriului său părinte Feodor Pavlovici. Acest drac pare să facă şi el parte din tagma moşierilor scăpătaţi care, obişnuiţi să huzurească în trândăvie, cunoscuseră o epocă înfloritoare pe vremea iobăgiei, dar ajunseseră să nu-şi mai amintească de propriile lor odrasle. Thomas Mann nu putea reincarna decât un Mefisto german — în urma celor petrecute în ultimele decenii, mai german chiar decât predecesorul său goethean. El îl îndeamnă pe Adrian să vorbească doar minunata germană veche, fără farafastâcuri şi fără făţărnicii: „O ştiu şi eu. Chiar îmi şi place, e limba mea preferată. Uneori nu pricep decât

nemţeşte". Semnificativă remarcă pentru 1912, dar mai ales pentru 1945. Tema „germană" se conturează din prima clipă şi rămâne un laitmotiv constant de-a lungul întregii discuţii. Interlocutorii se înfruntă în limba arhaizantă a lui Ehrenfried

Kumpf, oaspetele se mândreşte cu popularitatea sa get-beget germană şi manifestă o nostalgie romantică pentru călătorii, anume pentru călătoriile în Italia: ca Diirer, Goethe, Wagner, Nietzsche — ca Aschenbach, Leverkuhn, Thomas Mann! De aceea el i se înfăţişează lui Adrian la Palestrina, îndemnân- du-1 să nu se lase înşelat de aparenţe şi să recunoască deschis: „Unde-s eu, acolo-i Kaisersaschem!"; un „eu" în care se pot identifica la fel de bine cel vizitat şi vizitatorul său. Stilistic, ca şi sub raportul temelor vehiculate şi al semnificaţiilor culturale, dialogul reprezintă chintesenţa unei întregi orientări spirituale germane, din vremurile străvechi până în prezent. Diavolul îl surprinde pe Adrian citind analiza kierkega- ardiană a operei lui Mozart Don Juan. Referirile din timpul discuţiei la Melancolia lui Diirer capătă valoare de simbol, ca şi scena cvocată din Freischiitz. Oaspetele citează cuvintele lui Bismarck, apoi îşi aminteşte cu nostalgie de epoca de aur „de pe la una mie cinci sute sau cam aşa ceva, scurtă vreme înainte de a se ivi Doctorul Martinus" şi de „petrecerea" de treizeci de ani cu toate ororile ei: „Frumoase timpuri, ale dracului de nemţeşti!", când inchizitorii Jacob Sprenger şi Hein- rich Institoris (ce coincidenţă de nume cu paşnicul soţ al Ine- sei Rodde!) întocmeau instrucţiuni detaliate pentru interogarea vrăjitoarelor.

Concentrat, capitolul XXV realizează performanţa întregii cărţi: o privire transversală asupra istoriei obscurantismului german. Mefisto nu este numai un critic muzical, în stare să realizeze incursiuni savante în arta beethoveniană, ci şi un ex- celent cunoscător şi fidel reprezentant al psihologiei fasciste, caracterizate tocmai prin totala desconsiderare a oricărei psi- hologii din secolul al 19-lea, burghez: „Epoca noastră-i sătulă până peste cap, n-o să treacă mult şi oamenii or să vadă roşu numai când i se va pomeni numele, iar cel ce-ncurcă viaţa scoţându-i în cale psihologia se va trezi cu una zdravănă peste scăfârlie. Trăim vremuri,, dragul meu, care nu admit să fie şicanate cu psihologie..." In halucinanta viziune a infernului, Thomas Mann transpune conştient atmosfera lagărelor hitleriste de exterminare, Mefisto comportându-se asemănător cu un torţionar de la Gestapo, în travesti. „Pemicies",

„confutatio", de care se interesează Adrian, nu pot fi pro- priu-

zis descrise, exprimate în cuvinte, denunţate lingvistic sau prin simboluri, „pentru că acolo se sfârşesc toate — nu numai cuvântul care desemnează, ci absolut totul [...], orice milă, orice îndurare, orice cruţare, până şi orice urmă de consideraţie în faţa protestului implorat şi în care nu crede nici el, «Nu puteţi, vai, nu puteţi, totuşi, face aşa ceva unui suflet!» Se poate, se face

In cursul său despre Faust ţinut la Princeton (1938), ca şi în alte studii despre Goethe, Thomas Mann citase cu predilecţie, încântat, catrenul splendid din 1777: „Alles geben die Gotter, die unendlichen, / Ihren Lieblingen ganz: / Alle Freuden, die unendlichen, / Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz." („Zeii, nemărginiţii, de toate dau, / Cu totul, aleşilor lor: / Bucuriile, nemărginite, / Durerile, nemărginite, cu totul!") Faust îi promisese lui Mefisto că va lua asupră-şi toate bucuriile şi chinurile omenirii, dar — precizează eseistul — năzuinţa spre absolut, „titanic-insolentă, ar putea într-adevăr fi nelegiuită, şi totuşi, oricât ar fi ea de mare, tot de dumnezeire e mai legată decât de infern, e generoasă, evlavioasă, bună şi, în ciuda primejdiilor firesc legate de ea, oferă Diavolului din capul locului prea puţine şanse".

Aceasta fusese situaţia pe vremea lui Goethe şi a clasicului Faust. Dar, reluând versurile citate, „îngerul Otrăvii" îl convinge pe Adrian că bucuriile şi chinurile nu le mai poate obţine decât cu sprijinul infernului. „Ceea ce-au putut, eventual, să aibă, unii ca ăştia, în evul clasic, fără noi, astăzi, nu încape îndoială, numai noi putem oferi." Adevăratului stăpân al entuziasmului a devenit Diavolul, singurul capabil să-i activeze pe artişti, să-i salveze de sterilitate, de inhibiţie, de oboseala lor paralizantă, „mică sau mare, individuală sau istorică". Dezmorţirea, eliberarea, recâştigarea certitudinii, a siguranţei, a spontaneităţii — atribute ale genialităţii —, toate stau acum, exclusiv, în puterea Diavolului. Preţul obţinerii lor este însă înlocuirea seninătăţii clasice printr-o crispare romantică, prin exaltare, boală, nebunie. Iată teza principală a lui Sammael, a lui Adrian însuşi, nucleul întregului „dialog", focarul spre care converg toate ideile, toate firele tragediei. Trebuie să gândeşti „istoric", îl învaţă pe noul Faust neaşteptatul şi totodată îndelung aşteptatul său oaspete, trebuie adică să înţelegi limpede faptul că artistul burghez contemporan nu mai poate

duce existenţa bunicilor săi luminoşi, că epoca

însăşi îi dictează metamorfoze structurale, dictează transfor- marea lui Goethe în Nietzsche, a legendei faustiene — în Ec- ce homo. Adrian Leverkiihn, descins şi el din marea familie umanistă a lui Hamlet şi Faust, nu mai este un simplu antipod al Diavolului, ci totodată sânge din sângele lui, otrăvit de toxinele infernului, demon, posedat şi sfânt, un erou nietz- schean, respectiv Nietzsche însuşi, aşa cum îl cunoaştem din cutremurătoarea sa autobiografie. Goethe şi Nietzsche, Goethe sau Nietzsche — revenim la permanenta alternativă a lui Thomas Mann, postulată de astă dată în termenii cei mai ca- tegorici, până la parafrază şi citat: Doctor Faustus, mai ales ca- pitolul său central, a asimilat idei şi pasaje din Ecce homo şi din alte scrieri nietzscheene, iar o analiză comparativă, filologică şi estetică, ar limpezi numeroase sensuri criptice ale romanului.

Existenţa paralelismelor este atestată şi de două studii im- portante scrise de Thomas Mann în aceşti ani, Dostoieioski — mit Maflen (Dostoievski — dar cu măsură), în 1946, şi Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre) în 1947. Interesul accentuat al eseistului pentru „obişnuiţii infernului", pentru „geniile luciferi- ce", pentru exploratorii „adâncurilor satanice", decurge direct din preocupările romancierului. Cel care admirase atât de mult personalităţile olimpiene (ataşament atestat de multe eseuri despre Goethe, ca şi ampla sa analiză comparativă, încă din 1921, cu Tolstoi), s-a simţit atras de astă dată tocmai de tenebre, de spiritele ce cutreieră iadul, cunosc boala, nebunia şi chiar gustul crimei, unind în teribile sinteze traume fizice şi sufleteşti, epilepsia ori sifilisul cu intransigenţa morală, egoismul cu asceza, naivitatea infantilă cu sadismul, estetismul cu barbaria, autocunoaşterea cu autodestrămarea, jertfirea de sine cu crima.

In aceste eseuri totul aminteşte de Adrian Leverkiihn şi de marele său monolog, drapat sub forma unui dialog cu un al- ter ego satanic. Boala ca stimulent al forţelor vitale, ca mijloc de biciuire a simţurilor şi a intelectului e o idee afirmată de autor atât în studii cât şi în roman, uneori în formulări identice: „Viaţa nu-i mofturoasă şi pe morală nu dă nici doi bani. Ea pune mâna

pe rodul temerar al bolii, îl înghite, îl digeră şi, pe măsură ce-1 asimilează, îl preface în sănătate. Sub acţiunea vieţii, dragul meu, orice deosebire între boală şi sănătate se spulberă." Demonstraţia lui Mefisto se bazează pe o convin

gere profundă a lui Thomas Mann însuşi, deşi acesta din urmă are grijă să amendeze unele accente extremiste. El vede una din greşelile lui Nietzsche în opoziţia pe care filosoful o stabileşte între viaţă şi morală; dar, înlocuind această opoziţie prin vechea sa antiteză dintre etic şi estetic, moral şi frumos, conexează de fapt arta bolii şi morţii într-un autentic spirit nietzschean. In studiile despre Dostoievski şi Nietzsche, el acceptă destrămarea fizică şi psihică ca pe un impuls posibil al genialităţii — iar cu diavolul modern al iraţionalismului şi al decadenţei ele continuă să întreţină raporturi dintre cele mai contradictorii, denunţându-1 şi înţelegându-i în acelaşi timp farmecul, ca pe vremea când scrisese Moartea la Veneţia şi Muntele vrăjit. Filosofia „bolii ca măreţie sau a măreţiei ca boală" îi rămâne autorului familiară, dovadă atenţia acordată maladiei de care suferă Adrian, sifilisul, manifestat desigur nu într-o formă banală ca aceea de care suferea Baptist Spen- gler, ci în varianta sa cerebrală, cu metastaze în metafizic, metaveneric, metainfecţios. Printr-un ingenios joc de cuvinte, „Flagellaten" — „Flagellanten", Diavolul face să se confunde Evul Mediu cu boala, apoi teologia cu medicina, teologia cu muzica, boala cu muzica. „Sănătate nebună, nebunie sănătoasă"; „Artistul e frate cu criminalul şi cu nebunul". Aşa fuseseră Dostoievski şi Nietzsche, aşa are să devină, prin încheierea pactului faustic cu Mefisto, şi Adrian Leverkiihn.

In capitolul despre Zarathustra din autobiografia sa, Nietzsche explicase ce anume înţelege el prin „inspiraţie": o stare de supremă euforie dumnezeiască şi diabolică, de iluminare, entuziasm, elevaţie, nemaiîntâlnite, o potenţare colosală a vitalităţii, până aproape de un colaps paralitic. Suprema descătuşare spirituală, urmată de adânci stări depresive (descrise şi în scrisorile compozitorului Hugo Wolf, din care de asemenea s-a inspirat romancierul) este acel modus vivendi pe care Necuratul îl propune lui Adrian, exact în termeni nietzscheeni: „Cine mai ştie astăzi, cine mai ştia chiar în evul clasic ce-i aceea inspiraţie,

ce-i aceea autenticul, străvechiul, primitivul entuziasm, entuziasmul nevătămat de nici o critică, de nici o chibzuire paralizantă, de nici un control ucigător al raţiunii — cine mai ştie ce-i aceea divinul extaz?"

De cinci ani aşteaptă Mefisto întâlnirea cu Adrian, spre a perfecta raporturile lor, de mult prefigurate. S-a şi scurs o parte din nisipul roşu prin minusculul orificiu al clepsidrei, a sosit ceasul înţelegerii lor explicite. Lucifer îi vinde clientului

său, în schimbul sufletului, douăzeci şi patru de ani geniali şi diabolici. „Timp măreţ, o nebunie de timp, timp îndrăcit, în care-ţi merge strălucit şi arhistrălucit — iar după aceea îţi merge niţel mai rău, fireşte, ba chiar al naibii de rău, asta nu numai că recunosc, ci chiar accentuez cu mândrie, pentru că aşa-i drept şi-aşa se şi cuvine, aşa-i felul şi firea de artist." Existenţa extravagantă pe care i-o oferă în aceşti douăzeci şi patru de ani ab dato recessi nu este decât starea normală a artiştilor anormali de tipul lui Nietzsche, pendularea permanentă între inspiraţie şi depresiune, între răceala de gheaţă şi incandescenţa în care se topeşte totul. După moarte, infernul nu va putea aduce nici o revelaţie unui suflet ca cel al lui Adrian, care a cunoscut toate chinurile posibile chiar în cursul existenţei sale pământeşti.

Satana îşi schimbă mereu înfăţişarea, emanând însă constant aceeaşi glacialitate. Iama ostilă oricărui principiu vital, gheţurile veşnice, incompatibile cu existenţa unui sentiment — iată împărăţia sa! In mod firesc îi cere el lui Adrian nefirescul, de a deveni o fiinţă rece. „Viaţa ta trebuie să fie rece — de aceea n-ai voie să iubeşti pe nimeni." Genialitatea în schimbul emoţiilor, în schimbul oricărei apropieri de oameni, genialitatea „pură", expurgată de umanitate, constituie ultimul cuvânt al vizitatorului, de o cruzime cu adevărat infernală, pentru că va provoca suprimarea tuturor celor care, într-un fel sau altul, aduc o rază de lumină în viaţa de ascet a lui Leverkiihn — îndepărtarea Măriei Godeau, uciderea lui Rudi Schwerdtfeger şi, mai ales, moartea micului Nepomuk Schneidewein; fiindcă răceala mortală va înteţi şi totodată va şi submina dinăuntru creaţia genialului compozitor, iremediabil tragică şi în cele din urmă condamnată la disoluţie.

Thomas Mann observa în Germania şi germanii acel mare neajuns al mitului popular şi al poemului goethean, care ar consta în necorelarea intimă a lui Faust cu muzica. Prin exce- lenţă germană, figura lui ar fi trebuit să fie, ca figurile lui Luth er, Wagner, Schopenhauer, Nietzsche — muzicală; muzicală, precum „contrarevoluţia romantică", precum răscoala misticii împotriva clarităţii, a romantismului împotriva clasicismului, a bolii împotriva sănătăţii. în acest context, muzica este un tărâm demonic, o artă creştină cu semn negativ, cum a definit-o Kierkegaard în analiza operei Don Juan. „Ea este cea mai calculată ordine, şi în acelaşi timp antiraţiune purtătoare de haos, bogată în gesturi vrăjitoreşti, incantatoare, o

magie a cifrelor, arta cea mai depărtată de realitate şi totodată cea mai pasionată dintre ele, abstractă şi mistică. Dacă Fa- ust e să fie reprezentantul sufletului german, el trebuie să fie muzical; căci abstractă şi mistică, deci muzicală, este relaţia germanului cu lumea [...]."

Adrian Leverkuhn e menit să întregească germanismul vechii imagini faustiene, desăvârşind-o în spirit muzical-ro- mantic, în direcţia „profunzimii" speculative, apolitice, antisociale, abstracte, mitice şi mistice, într-un cuvânt pe linia a ceea ce Thomas Mann numeşte „Innerlichkeit". Tema istorică şi cea muzicală constituie laturi inseparabile ale aceluiaşi întreg; de aceea criza vieţii naţionale, culminând în nazism, îşi găseşte o expresie adecvată în criza muzicii. înălţat la valoare de simbol, destinul lui Adrian Leverkuhn defineşte soarta artistului modern, iar avatarurile artei modeme răsfrâng per- turbaţiile contemporane ale istoriei, deosebit de violente tocmai în Germania. „[...] muzica — precizează Romanul unui roman —, în măsura în care romanul tratează despre ea (căci o şi practică, fireşte — dar asta e altă poveste), nu e decât prim-plan şi reprezentare, numai paradigmă pentm abstracţiuni, numai un mijloc pentm a exprima situaţia artei în general, a culturii, ba chiar şi a omului, a spiritului însuşi, în epoca noastră eminamente critică. Un roman al muzicii? Da. Dar gândit ca roman al culturii şi al epocii [...]." Criza culturii, în speţă a muzicii, iminenţa sterilităţii care-i predispune pe artişti la încheierea unui pact cu Diavolul, e un motiv fundamental în

Doctor Faustus; tocmai de aceea este Adrian, în concepţia autorului, „un erou al timpului nostru".

„[...] e neîndoios că muzica, la fel ca şi artele celelalte — şi nu numai artele! — se află într-o criză care pare uneori să-i ameninţe viaţa", îi scria Thomas Mann, la 1 martie 1945, lui Bruno Walter, imediat după încheierea capitolului al XXV-lea, pe care îl comenta apoi astfel: „în roman e vorba de o paralizare a creativităţii prin prea multă deşteptăciune, prin experienţa intelectuală a crizei — şi de un pact cu Diavolul, încheiat din dorinţa de a străpunge stavila din calea inspiraţiei. O chestiune cam profundă şi bogată în aluzii. Muzica în sine joacă în fond doar un rol simbolic — ceea ce nu împiedică, fireşte, să avem exigenţa ca preciziunile date să fie exacte."

Situaţia artei e o problemă centrală în roman. Antinomiile sunt ascuţite la maximum tocmai în cazul muzicii, ale cărei relaţii cu raţiunea şi demnitatea nu-i inspiră încredere lui Se-

renus Zeitblom (cum nu i-a inspirat-o, pe vremuri, lui Lodo- vico Settembrini), dar nici chiar lui Adrian Leverkiihn; şi care poate deveni astfel seismograful fidel al unei epoci tulburi.

Chiar din primele capitole ale cărţii, muzica e insistent asociată geometriei: „acustica vizuală" experimentată de Jonathan Leverkiihn dezvăluie simetriile glaciale ale lumii organice şi anorganice; Adrian e obsedat de existenţa unor paralelisme, şi de aceea va reconstitui la Pfeiffering, aplicând principii matematice, cadrul copilăriei sale; interesul său pentru muzică se naşte iniţial ca o derivaţie a preocupărilor pentru algebră şi logaritmi, şi anume din dorinţa de a surprinde cu exactitate legea, din nevoia sa acută de „ordine". „Cele ce sunt, de la Dumnezeu sunt rânduite", citează el din Epistola către romani, asociind teologia cu matematica. Hotărâtoare pentru Leverkiihn e „relaţia" („die Beziehung"), termen de atâtea ori şi în atâtea feluri folosit de Thomas Mann; relaţia presupune însă o „ambiguitate" („Zweideutigkeit"), pe care tocmai muzica o ridică la nivelul unui sistem cuprinzător. în concepţia lui Adrian, tipică pentru un număr mare de artişti care răsfrâng în plan spiritual drama unei istorii tardive, se întâlnesc raţionalismul extrem cu iraţionalismul declarat, disciplina ultramodernă cu haosul anarhic. Pentru a realiza această mult dorită osmoză, muzica

trebuie să fie absolut rece, să elimine din universul ei orice sentiment („căldură bovină", în limbajul lui Adrian), să atingă culmile severităţii şi ale ascezei. Eroul însuşi n-are „suflet", intelectul său comunică direct cu instinctul, fără ajutorul acestui intermediar element „filistin". Muzica astronomică şi astrologică, pe care o preconizează Adrian, este străină emoţiei, se întemeiază estetic pe distanţarea ironică de obiect, pe parodierea a tot şi toate (critica modernismului conţine, ca de obicei, componente autocritice, de o lucidă severitate). „Pătratul magic" din Hal- le e simbolul acestei muzici ambigue, duplicitare, clare şi enigmatice în acelaşi timp, al acestei muzici întemeiate pe ruine şi pe plăcerea distrugerii, al acestei muzici matematico-te- ologice, saturate de mistica numerelor, încărcate de tainice formule, cum este formula muzicală h e a e e s (memento al ademenitoarei şi otrăvitoarei Hetaera esmeralda) pe care Adrian o va incifra în compoziţiile sale.

Din punct de vedere muzical, concluziile Diavolului sunt pregătite mai ales în două capitole ale romanului, ambele re- velatoare: al VUI-lea, consacrat lecţiilor lui Wendell Kretsch-

mar — nu întâmplător de atâtea ori refăcut de autor — şi al XXII-lea, în care o discuţie între Adrian şi Serenus reformu- lează teoria dodecafonismului. Schleppfuss e întruchiparea evidentă a demonului, acţionând în domeniul său cel mai familiar; Kretschmar — un alter ego al său mai disimulat, provenit din sfera muzicologiei, nu atât de îndepărtată pe cât s-ar părea de teologie şi chiar demonologie. Prelegerile sale, greoaie la prima lectură, aride, distonând cu ceea ce ne obişnuise arta romanului, prefigurează estetica lui Adrian şi, implicit, o întreagă tendinţă manifestă în modernismul muzical, subliniind cu vigoare motivul crizei culturii şi prevestind calea pe care o va urma, temerar dar fără sorţi de izbândă, compozitorul. Splendida exegeză a Sonatei pentru pian, opus 111 în do minor, de Beethoven, eseu de o mare virtuozitate artistică şi ştiinţifică („Niciodată nu s-a spus ceva mai bun despre Beethoven", exclama Bruno Walter ascultând lectura acestui capitol făcută chiar de Thomas Mann), culminează cu ideea că prin această din urmă sonată, a treizeci şi doua, lipsită în mod necesar de final, ia sfârşit specia ca atare; secătuite sunt posibilităţile interne ale

tradiţionalului opus rotund, închis, de sine stătător. Concluzia lui Kretzschmar o va relua şi dezvolta Diavolul, împărtăşindu-i lui Adrian propriile sale convingeri asupra inimaginabilelor dificultăţi apărute în calea lucrării muzicale, închegată după canoanele clasice: „Operă, timp, iluzie sunt unul şi acelaşi lucru, cad laolaltă victimă criticii." Mefisto citează în sprijinul argumentaţiei sale anume exemplul inspiraţiei beethoveniene, dăruită genialului autor nu de Dumnezeu, mult prea raţional pentru aceasta, ci de Diavol, stăpân autentic al entuziasmului. Kretzschmar, la rândul său, povestise istoria luptei lui Beethoven cu arhanghelul (în care recunoaştem străvechea încercare a lui Iacob), pentru a ilustra chinurile în care fusese zămislit inegalabilul Credo cu fugă din Missa solemnis — „o poveste înfiorătoare, care ne-a imprimat o imagine îngrozitoare, de neuitat, despre suferinţele infernale pe care artistul le-a avut de îndurat".

Multiple sunt corelaţiile fiecărui detaliu. Imaginea lui Beethoven este, în acest context, în mod voit apropiată de Dostoievski şi Nietzsche. Cât priveşte ideea lui Kretzschmar cu privire la desprinderea pe scară istorică a culturii de cult şi necesitatea reunificării lor într-un întreg liturgic, ea reproduce parodistic meditaţiile scriitorului însuşi; cu deosebirea hotărâtoare că în eseurile şi scrisorile sale Thomas Mann preco

nizase o întoarcere primenită la spiritul democratic al artei, pe câtă vreme Kretzschmar pune accentul pe dizolvarea şi, în consecinţă, salvarea culturii de elită, în barbarie: „avem nevoie să devenim mult mai barbari pentru ca să ajungem din nou capabili de cultură" — motiv şi de astă dată reluat în fortissi- mo de Diavol: „Nu numai că vei birui dificultăţile paralizante ale timpului însuşi, epoca de cultură (Kulturepoche), vreau să zic, cultura epocii şi cultul ei (Kultus), şi vei avea cutezanţa barbariei, a unei duble barbarii, pentru că urmează umanismului, urmează celor mai inimaginabile tratamente dentare şi rafinamente burgheze." (în loc de „a birui" aş fi preferat pentru „durchbrechen" verbul „a străpunge", în acord cu un motiv, des reluat, al romanului.)

Cultura vremii, incapabilă de regenerare, e supusă, aşadar, unei duble critici: una regresivă, a lui Kretzschmar-Dia- vol-

Adrian, care visează o „însănătoşire" post-nietzschea- nă, barbară, coborâtă până în tenebre medievale şi prevestind „cultul" anticultural nazist; şi una democratică, a lui Thomas Mann însuşi, care îi scrie profesorului de literatură germană din Aix-en-Provence, Pierre-Paul Sagave, la 28 ianuarie 1946: „Va fi caracteristic pentru epoca post-burgheză că va elibera arta dintr-o izolare solemnă care a fost rodul emancipării culturii de cult, rodul ridicării ei la funcţia de locţiitoare a religiei! Arta va fi eliberată din singurătatea ei împărtăşită cu o elită cultivată numită «public», care nici nu mai există, aşa încât arta va fi în curând cu desăvârşire singură, într-o singurătate ce duce la atrofiere şi moarte, afară de cazul că ar găsi calea spre «popor», adică, pentru a exprima acelaşi lucru într-un fel neromantic, spre mase." O speranţă pe cât de „tolstoiană", pe atât de antinietzscheană! în schimb, consecvent cu propriile sale premise, Kretzschmar absolutizează, în ultimele sale lecţii, caracterul asenzorial al muzicii, înstrăinarea ei nu numai de percepţia vizuală, dar chiar şi de cea auditivă. El preconizează interiorizarea muzicii până la spiritualitatea pură, până la totala abstracţiune, până la muzicalitatea ca atare; şi ilustrează acest ideal modernist, care atinge limitele abstracţionismului, prin elementara creaţie a lui Johann Conrad Beissel, teolog şi compozitor, conducătorul sectei anabaptiste germane din Pennsylvania secolului al 18-lea, în multe privinţe o copie fidelă a lui Martin Luther. Rafinamentul formalist apelează astfel la sprijinul primitivismului, iar cea mai constrângă

toare „ordine" — nouă sau veche — apare ca o pavăză de nădejde în faţa propriei dezordini.

Arta, îi explică Adrian lui Serenus, e periclitată de sterilitate, este permanent împinsă spre graniţa neproductivităţii. După opinia lui, există o singură ieşire din această situaţie: organizarea, sistematizarea riguroasă, construirea unui nou stil sever, care, urmând exemplul lui Beissel, să conjuge primitivismul cu suflul „revoluţionar". Avem nevoie, continuă el, de o libertate supusă legii, constrângerii, sistemului dictatorial, avem nevoie de o despotică organizare interioară a muzicii, care să reclădească dinăuntru opera artistică, potrivit cerinţelor unei astronomii perfecte. Şi, drept demonstraţie practică, îi

înfăţişează interlocutorului sistemul „său" dodecafonic, ordonat asemenea galaxiilor, după imuabile legităţi cosmice. Muzica astfel obţinută nu mai trebuie neapărat auzită; ea se cuvine mai degrabă înţeleasă în arhitectonica sa, în sensurile sale geometric-magice, de o radicală ambiguitate. Potrivit mărturisirii lui Adrian, această muzică are să fie concomitent progresivă şi regresivă, ca şi experienţa Germaniei, are să sintetizeze viitorul şi trecutul, subordonând ştiinţei incantaţiile proprii magiei. „Raţionalismul la care faci tu apel are în el multă superstiţie — îi replică Zeitblom pătrunzător —, o credinţă într-un demonism vag şi insesizabil, care-i în elementul lui la jocurile de noroc, la datul în cărţi, la trasul la sorţi, la cititul în semne. Cu totul pe dos decât spui tu; mie, sistemul tău mi se pare făcut mai curând să topească raţiunea omenească în magie."

Constructivismul în slujba demonologiei, muzica geometrizată după cerinţe mistice — iată concluzia lui Leverkuhn, ca atare şi concluzia Diavolului. „E o chestiune de teologie înaltă, muzica — aşa cum e şi păcatul, cum sunt şi eu", îi explică lui Adrian trimisul iadului. El îl citează pe Kierkegaard, defineşte muzica tot ca fiind cea mai creştină dintre arte, dar cu semn negativ; preferă, în acelaşi spirit, ambiguitatea, ironia şi parodia, comentează extraordinarele piedici ridicate în calea compozitorilor burghezi de propria lor experienţă, de năzuinţa lor „firească", îndemnându-i să-i ceară sprijin lui, celui care singur cunoaşte ieşirea din îngrozitorul impas. Adrian ştie că drumul pe care i-1 propune Diavolul, pe care de fapt şi-l propune el însuşi, este calea formalismului („Am să cultiv plante osmotice", la fel ca pe vremuri Jonathan Le- verkiihn), dar vrea să fie convins că deosebirea dintre florile

de gheaţă sau de scrobeală, de zahăr sau de celuloză este iluzorie şi, în consecinţă, natura merită să fie mai degrabă lăudată tocmai pentru cele artificiale şi moarte. El se lasă în voia unei filosofii drăceşti, care discreditează adevărul şi-l înlocuieşte cu subiectivitatea pură. „Ceea ce te-nalţă, ceea ce îţi sporeşte sentimentul de putere şi dominare, dă-o dracului, ăsta-i adevărul — chiar dacă văzut din punctul de vedere al moralei ar fi de zece ori minciună."

Adevărul care pretinde minciuna, sănătatea care nu poate fi

concepută în afara bolii — prin aceste considerente raţiona- mentul este închis şi se constituie într-o viziune închegată. Mefisto se dovedeşte astfel a fi nu numai teolog şi politician, ci şi mentorul unui sistem estetic. Teoria lui artistică urmăreşte să-l elibereze pe Adrian din neputinţa în care se zbate. Antidotul propus împotriva limitărilor este însă tot limitat şi, mai devreme sau mai târziu, artiştii vor recunoaşte noul impas al activităţii lor creatoare. Germanii, susţine Diavolul, sunt oameni talentaţi, dar amorţiţi; ei trebuie de aceea să fie dezmorţiţi pe plan politic, ca şi pe plan artistic. Dar unde duce această diavolească activizare? Spre extremism fascist în politică, spre iraţionalism amoral în artă. Jocul „pur" se transformă, cu sau fără voia artistului, într-un joc impur. Şi autorul îşi duce paradoxala demonstraţie până la capăt: Adrian Le- verkiihn este un artist autentic, un mare creator al timpului nostru, subiectiv străin neomeniei, un om care merită admiraţie şi a cărui soartă poate fi deplânsă, un om care poate fi iubit ca un frate întru nenorocire, ca un martir şi ca un sfânt, un crucificat pentru cauza artei, deci şi a omului; cu toate acestea, el este obiectiv un exponent al inumanităţii, el este — hor- ribile dictu — unul dintre precursorii spirituali ai nazismului!

Destui germani aveau să-i reproşeze scriitorului şi publi- cistului înclinaţia de a descoperi rădăcinile tragediei naţionale, responsabilitatea istorică pentru cele petrecute, nu numai în filiera Luther, Wagner sau Schopenhauer, dar chiar şi în cea proprie lui Goethe, Beethoven şi... Thomas Mann. „Este o carte de viaţă, aproape condamnabilă pentru caracterul ei necruţător, un soi ciudat de transpunere autobiografică, o lucrare care m-a costat mai mult şi m-a mistuit mai dureros decât oricare alta premergătoare", spune el despre Doctor Faustus, la scurt timp după terminarea romanului; ideea aceasta a fost precedată şi pregătită de altele similare, privind „răceala şi descurajarea" din propria sa fiinţă, sau „răceala lui Goethe",

care nu poate fi nici ea apărată, după cum nu pot fi găsite suficiente justificări nici pentru răceala lui Nietzsche sau a lui Leverkiihn. Răspunzând apoi, la 26 decembrie 1947, reproşurilor lui Maximilian Brantl, catolic moralizatoare, Thomas Mann şi-a reafirmat convingerea amară cu privire la „calamitatea publică"

pe care au reprezentat-o adesea în Germania oamenii mari, personalităţi ca Luther, Goethe şi Nietzsche, adăugând însă acestui aspru verdict cuvinte de apărare: „Nu pot fi supărat pe Nietzsche pentru că «mi i-a stricat pe germani». Dacă au fost atât de proşti să se lase păcăliţi de diabo- lismul lui, e treaba lor, şi dacă nu sunt în stare să-şi suporte oamenii mari, atunci n-ar trebui să-i mai producă."

Această concluzie este pe larg susţinută în studiul Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre, anume în paginile consacrate delimitării ideilor nietzscheene de practica hitle- ristă. Oricât de radicală ar fi viziunea unui original şi important cugetător, ele nu pot fi, desigur, identificate cu bestiala acţiune a pretinşilor supraoameni. Din acest punct de vedere, deosebirile esenţiale între Friedrich Nietzsche şi Alfred Ro- senberg, respectiv între Adrian Leverkiihn şi Sixtus Kridwiss, sunt evidente. Dacă eseistul insistă mai mult asupra acestor deosebiri, romancierul, în schimb, scoate în evidenţă, cu o pu- tere de convingere la fel de mare, comunitatea spirituală, deci responsabilitatea comună, a genialului compozitor cu toţi ex- ponenţii banali şi din ce în ce mai banali ai aceluiaşi univers damnat: cu Jonathan Leverkiihn, Wendell Kretzschmar, Ehrenfried Kumpf şi Eberhard Schleppfuss, cu studenţii teologi din cercul „Winfried", cu Diavolul care i se înfăţişează la Palestrina, cu vizitatorii saloanelor miincheneze din timpul şi de după primul război mondial. Sub multiple aspecte, Adrian nu este comparabil cu Deutschlin, Breisacher sau Kridwiss, reacţionari nedisimulaţi şi pe deasupra şi mărginiţi, lipsiţi de talent şi de originalitate. Dar problema constă tocmai în măsura în care muzica lui Leverkiihn sublimează aceeaşi gândire, iar genialul său iraţionalism, ca şi vulgara barbarie profesată de Dr. Chaim Breisacher, sunt inspirate, la urma urmei, de acelaşi Mefisto, se întemeiază pe acelaşi pact fatal cu forţele necurate. Romancierul îl stimează, îl admiră, îl iubeşte pe Adrian, mai mult decât pe oricare dintre eroii săi, aşa cum îl poţi stima, admira şi iubi numai pe eroul cel mai naţional dintre personajele cărora le-ai dat viaţă şi în care ai sădit mult din propria ta fiinţă. El nu se poate totuşi opri să nu rostească ver

dictul necruţător: Adrian Leverkiihn este vinovat de pregătirea

inconştientă a nazismului. Oricât de ascunsă ar fi vina sa, oricât de strălucitoare aureola care o învăluie, ea rămână vină, vinovăţie care cere pedeapsă. Germanii, ne spune Doctor Faustus, s-au lăsat pervertiţi de oamenii lor mari, fiindcă şi-au dorit oameni mari care să-i pervertească, fiindcă le-au insuflat porniri din care pot izbucni catastrofe. Nu fără contribuţia unora dintre aceşti oameni, ceea ce fusese „Innerlichkeit" (intimitate, interiorizare) a devenit „Verbrechen" (fărădelege), iar exponenţii crizei s-au transformat nu o dată în părtaşi la săvârşirea crimeil

Potrivit concepţiei lui Thomas Mann, spiritul german a opus pragmatismului şi raţionalismului profunzimea; dar, în decursul dezvoltării sale tragice şi mizere, a întinat-o într-atâ- ta, încât datorită ei a devenit Germania duşmanul omenirii. „Goethe a spus o dată că ar trebui să li se interzică timp de cincizeci de ani germanilor să pronunţe cuvântul «Gemut». Timp de cincizeci de ani, cred eu, ar trebui să li se interzică să vorbească despre profunzime." „Tiefe" (profunzime) este un termen sinonim, în terminologia lui Thomas Mann, cu „In- nerlichkeit" (interiorizare), a cărei melancolică poveste a decăderii — de ia Luther, prin romantism, până la hitlerism — o reconstituie prelegerea Germania şi germanii. Figura centrală a cercului studenţesc „Winfried" este Konrad Deutschlin, iar tema sa preferată de discuţie — soarta singulară a Germaniei în univers. „Ruşii, zise sentenţios Deutschlin, au profunzime, dar n-au formă. Cei din Apus au formă, dar n-au profunzime. Numai noi, germanii, le avem pe amândouă la un loc." Matthăus Arzt e adeptul unui socialism religios, von Teutle- ben susţine într-o variantă confuză şi mistică ideea populistă, Deutschlin este prin chiar numele său predestinat naţionalismului exacerbat. Pledoaria sa vehementă în favoarea spiritului german tineresc, crud, capabil să se lepede de civilizaţia blestemată şi să se adape nestingherit la izvoare elementare, arhaice, pentru a renaşte ca pasărea Phoenix din propria-i cenuşă, e punctată de semnificative referiri la Luther, Diirer şi frecvent invocatul Kierkegaard; şi culminează într-o apologie deschisă a barbariei, a pornirilor instinctuale, a forţelor demonice, într-un „mit de o autenticitate discutabilă, dar de o indiscutabilă trufie, şi-anume mitul naţional cu structura romantică de tip războinic, care nu-i altceva decât un păgânism naturist garnisit cu puţin creştinism [...]".

Studenţii teologi din Halle sesizează criza liberalismului tradiţional, dar critica lor poartă amprentele maximalismului retrograd. Capitolele consacrate stării de spirit din anii 1913-1914 şi din perioada postbelică nu fac decât să desăvârşească acest sentiment de instabilitate generală, ca şi tentativa unei părţi a intelectualităţii de a evada într-un radicalism din ce în ce mai făţiş premergător fascismului. Diversele saloane miincheneze seamănă unui acvariu bizar în care vieţuiesc făpturi de sfârşit de eră, dintre care se disting, prin vehemenţa cu care-şi etalează concepţiile iraţionaliste, Chaim Breisacher şi Sixtus Kridwiss. Breisacher exprimă, fără îndoială, unele nelinişti de epocă, aşteptările unei lumi aflate în dezagregare. Conservatorismul său echivoc şi maliţios, dispreţul veninos la adresa progresului, intoleranţa faţă de „apa de ploaie" umanistă, idealizarea barbariei — întreg acest avangardism reacţionar corespunde momentului istoric, de abandon al unui umanism socotit ineficace. Filosofia anticulturală a culturii pe care o profesează acest precursor al nazismului — recrutat de romancier, cu vădită ironie, tocmai din rândurile viitoarelor victime, evreii — îşi găseşte concretizarea în primul război mondial, dovadă că Adrian îşi aminteşte de disputele perioadei studenţeşti şi de părerile lui Deutschlin tocmai acum, când „Kaisersaschem vrea să devină metropolă".

Germanismul înseamnă pentru Adrian primejdia încătuşării, otrava solitudinii, stângăcia provincială, nevroza dizolvantă. De aici nevoia „străpungerii" (Durchbruch), resimţită în activitatea sa componistică; de aici tentativa Germaniei de a irumpe în lume, tentativă care eşuează jalnic în primul război mondial. înfrângerea nu mai poate însă schimba lucrurile: firul meditaţiilor lui Breisacher, întrerupt şi totodată ilustrat de război, îl reia cu un fanatism sporit Sixtus Kridwiss, noul centru catalizator al societăţii miincheneze. Cataclismul naţional a curăţat terenul pentru critica multilaterală şi definitivă a epocii Luminilor din timpul lui Goethe. Sub ochii îngroziţi ai lui Serenus Zeitblom, Kridwiss şi adepţii săi dărâmă rând pe rând idealurile de odinioară, adevărul, libertatea, dreptul, ştiinţa, raţiunea, şi le înlocuiesc prin idoli socotiţi infailibili, autoritatea, violenţa, dictatura. Ei proclamă domnia nelimitată a antiumanismului, iar

mult râvnita comuniune a viitorului cu trecutul îndepărtat trebuie să justifice şi ea acţiunile extremiste, în curs de înfăptuire. Metafora „dintelui mort", pe care Adrian şi Serenus o folosiseră în discuţiile lor

pe teme muzicale, reapare într-un violent context politic: după un îndelungat, atent şi rafinat tratament aplicat rădăcinilor, stomatologii radicali preconizează acum extirparea brutală a dintelui bolnav, eliberarea, fără vreo prejudecată sentimentală, de presupusul balast. în numele acestei „igiene" rasiste vor fi în curând ucişi milioane de oameni nevinovaţi, iar naivul narator, dublat de înţelepciunea autorului, ştie că aceste dezbateri pur intelectuale reprezintă de fapt „o auto- pregătire instinctivă a omenirii pentru conjuncturi dure şi sinistre, pline de dispreţ pentru umanitate

„Dezordinea şi suferinţa timpurie" din primii ani postbelici sunt înregistrate de scriitor şi sub forma unor drame psihologice, nu numai în planul marilor tragedii intelectuale. Mediul miinchenez asupra căruia stăruie observaţia autorului este martorul şi poate chiar promotorul necunoscut al câtorva drame personale. Destinul tragic al surorii sale, romancierul l-a descris în evadarea atât de cutremurătoare a Claris- sei Rodde în şi apoi din lumea artelor. O şi mai semnificativă traiectorie individuală este aceea a ciudatei Ines Rodde, marcând simptomele crizei şi decadenţei familiei burgheze. Tho- mas Mann destramă cu violenţă păienjenişul iluziilor filistine, încrederea în stabilitatea ordinii sociale existente, inclusiv în reflexele ei intime. Descriind relaţiile artificiale dintre logodnicii Helmut Institoris şi Ines Rodde, el reia, într-o formă voit banalizată, antiteza dintre estetic şi etic, dintre încrederea în forţa, în famecul „vieţii", şi înclinaţia pesimistă spre suferinţă, spre profunzime şi înţelepciunea ei. îi revedem astfel pe Lorenzo Magnificul şi pe Savonarola din drama Fiorenza, conflictul dintre artă şi morală, sub forma unei caricaturi. „S-ar putea spune că la obârşia sa, această profundă antiteză se întrupase într-o singură persoană şi că numai cu timpul s-a scindat în două sentimente puternice. Institoris era — şi-aici îţi vine să adaugi: Doamne-Dumnezeule! — până-n măduva oaselor un om al Renaşterii, iar Ines Rodde, indiscutabil copilul moralei pesimiste." Ambele ipostaze sunt

descrise cu o luciditate necruţătoare: estetismul primitiv se dovedeşte a fi masca unui filistin de rând, iar ascetismul etic — vremelnicul refugiu al unei fiinţe atrase tocmai de haosul amoral.

în cărţile lui Thomas Mann pot fi des întâlnite asemenea naturi decăzute, provenite tocmai din medii în care severitatea şi disciplina morală par exemplare. Ines Rodde reproduce pe un plan minor aventura lui Gustav Aschenbach. Povestea

ei face totodată legătura între destinul zbuciumat al frumoasei Mut-em-enet şi soarta doamnei Rosalie von Tiimmler, din povestirea târzie Cea înşelată. Şi pe Ines, ca şi pe celelalte două femei, o „înşală" viaţa, poate mai exact mediul tem în care trăieşte, lipsind-o de puterea jertfei de sine. Amoralismul ei este lipsit de prestanţă, de o justificare superioară — ca în cazul lui Tamar —, sau măcar de o justificare autentică de ordin pasional — ca în situaţia Sibyllei, sora şi soţia lui Wiligis. Soarta îi este lipsită de acel tragism real, care ne face să-l compătimim pe omul căzut în păcat, în dezordinea unei existenţe confuze. Legătura pe care o întreţine cu Rudi Schwerdfeger se încadrează în banalul adulter, cămia nici crima nu-i va putea conferi dimensiuni eroice: Ines îşi ucide amantul nu sub impulsul patimii — ceea ce ar putea transpune crima pe terenul nobil al tragediei — ci sub efectul morfinei! Blonda, simpla, fericita Ingeborg Holm, pe care o iubise şi o invidiase odinioară Tonio Kroger, s-a transformat acum în morfinomana Ines Rodde, care nu mai găseşte decât o fericire efemeră în clipele unei artificiale şi distrugătoare euforii. In numai câteva decenii, neclintita „Casă Buddenbrook" a decăzut iremediabil, nepoţii respectabililor burgeri au ajuns aventurieri iresponsabili, supuşi rătăcirii simţurilor, tradiţiile s-au destrămat, „veşnicele" idealuri s-au nămit; iar în toiul dezorientării totale, Diavolul pune stăpânire pe sufletele lor.

„Toate se grăbesc, se precipită spre sfârşit, lumea stă şi ea sub semnul sfârşitului — cel puţin pentru noi germanii, a căror istorie milenară, dezminţită, dusă ad absurdum, s-a dovedit, prin rezultatele sale, un eşec funest, lamentabil, o cale greşită, sfârşind în neant, în disperare, într-un faliment fără pereche, o adevărată călătorie infernală printre flăcări şi bubuituri." Retras

în chilia sa din Freising, căutând să nu vadă „priveliştea Miinchen-ului groaznic devastat", Serenus se referă într-adevăr la „totul", la viaţa politică, culturală şi personală, la avatarurile raţiunii, voinţei şi simţurilor. Scânteia electrică de sub roţile şi de deasupra tramvaiului în care se comite crima, viziunea acestei „flăcări albastre" fulgera de cinci decenii în sufletul romancierului, înainte de a o introduce în Doctor Faustus. într-unul din vagoanele tramvaiului de pe linia 10 (romancierul pusese iniţial cifra 1 şi a fost recunoscător când i s-a atras atenţia asupra acestei erori de detaliu cu privire la vechea viaţă miincheneză) îşi ucide Ines Rodde amantul, violonistul cu porniri homosexuale, omul care l-a

trădat pe Adrian Leverkiihn, lipsindu-1 de mâna şi inima fermecătoarei Mărie Godeau. Această flacără care scapără sub roţile unui tramvai în mers prevesteşte vâlvătăile apocaliptice ale celui de-al doilea război mondial; scurta detunătură de revolver se pierde în zgomotul infernal al bombardamentelor aeriene care distrug Miinchenul!

Studiind personalitatea lui Nietzsche în lumina experienţei recente a omenirii, Thomas Mann a scos în evidenţă receptivitatea acestei filosofii, sensibilitatea ei neobişnuită faţă de tendinţele realităţii germane. După opinia autorului, greşesc cei care-1 identifică pe Nietzsche cu nazismul, dar nu şi aceia care văd în el un seismograf al cataclismului produs de acesta. Vinovat nu este gânditorul, ci epoca însăşi, care simţea nevoia unor semnalizatori subtili, în stare să decanteze din învălmăşeala evenimentelor imperativele timpului. „[...] în taină sunt înclinat să inversez rolurile cauzei şi efectului, şi să nu cred că Nietzsche este cel care să fi făcut fascismul, ci că fascismul l-a creat pe el — vreau să spun: în fond străin de politică şi spiritualiceşte nevinovat, el a prereceptat, în calitatea lui de instrument ultrasensibil de exprimare şi înregistrare, prin doctrina sa filosofică despre putere, imperialismul pe cale să se instaureze şi a semnalizat cu acele sale tremurătoare epoca fascismului în Occident, în care noi trăim şi vom trăi încă multă vreme, în pofida victoriei militare asupra fascismului."

Precizarea eseistului explică şi natura relaţiei dintre Adrian Leverkiihn şi întreg acest panopticum al înaltei societăţi

burgheze, dintre muzica lui şi psihologia decadenţei. In imperiul imaginilor sensibile judecăţile lui Thomas Mann sunt adesea mai aspre decât în sfera conceptelor. Leverkiihn nu beneficiază de toate circumstanţele atenuante pe care raţionamentul eseistic le acordă în cazul lui Nietzsche. Totuşi, romancierul a acceptat şi el îndatorirea de a fi procuror şi avocat în acelaşi timp, de a absolvi şi condamna concomitent. Nu este vorba de o achitare complice a păcatelor. Autorul nu renunţă la certitudinile lucide, privirea sa pătrunde la fel de scrutător până în ungherele ascunse ale dramei, vocea îşi păstrează până la capăt timbrul viguros. Aşa cum ne avertizează subtitlul romanului, Leverkiihn este un compozitor „german", came din carnea naţiunii sale, chintesenţă a „germanismului" în momentele extrem de critice ale evoluţiei acestuia, ca atare răspunzător în faţa istoriei. El ocupă, totodată,

un loc deosebit în rândul acuzaţilor, întrucât contopeşte într-o singură fiinţă şi rolul de călău, şi cel de victimă, este diavol şi jertfă a Diavolului. „Ecce homo", parcă exclamă Thomas Mann cu durere şi compasiune, iată omul chinuit şi crucificat, ţintuit de stâncă, în groaznice suferinţe, ca un nou Prometeu, fără să se poată cel puţin alina la gândul că a răpit de dragul oamenilor focul sacru. Toţi „aleşii" scriitorului au partea lor de martiriu — Tonio Kroger şi Hans Castorp, Iosif şi Grego- rius; nici unul dintre ei însă cu aceeaşi intensitate ca Le- verkiihn. Destinul lui Adrian este grotesc şi tragic — grotesc, pentru că face corp comun cu soarta unor pigmei barbari, tragic, pentru că el îşi păstrează intacte valorile chiar şi în prăbuşire. Nobleţea ca „ac tremurător" în prevestirea josniciei, puritatea ca „instrument extrasensibil de exprimare şi înregistrare" a impurităţii — poate oare exista o situaţie mai deznădăjduită şi mai tragică?!

Clarissa Rodde trăieşte o dramă de proporţii reduse; sfârşitul lui Rudi Schwerdtfeger e deplâns numai de bunul, mult prea bunul Serenus Zeitblom, nu şi de autor, mai aspru decât povestitorul fictiv. Personajele din preajma eroului nu şi-au dobândit aproape nici unul dreptul la tragedie. Pentru aceasta ar fi trebuit nu numai ca ei să sufere profund, ci şi ca suferinţa lor să provină din jertfirea unor valori autentice. Singurul care a obţinut din plin acest drept, singurul mare erou tragic al cărţii

rămâne Adrian Leverkiihn, geniul prins în vicleşugul istoriei şi strivit fără milă. Părtaş fără voia lui la procesul pervertirii generale, el este „acul tremurător", incapabil a se perverti el însuşi. Destinul lui este drama „alesului" obligat să slujească demonului, drama omului subiectiv cinstit şi, mai ales, înzestrat cu capacităţi creatoare, căruia i se încredinţează o misiune nedemnă; este drama suprasensibilei cutii de rezonanţă, care trebuie să vibreze la josnicii şi trădări — fără a-şi putea trăda menirea. In cazul lui Adrian, drama se transformă în tragedie, în cazul lui Felix Krull — în comedie! Krull este şi el un artist şi un însingurat, conştient de fatalitatea ca- re-1 urmăreşte, dar un artist ratat, care se complace într-un rol buf, pentru care a fi o cutie de rezonanţă a meschinăriei echivalează cu a fi o meschină cutie de rezonanţă.

Dacă povestea lui Felix Krull confirmă teza potrivit căreia grotescul a devenit în lumi târzii, îmbătrânite, privilegiata formă de manifestare a dramei, viaţa compozitorului german Adrian Leverkiihn revendică dreptul la reactivarea moşteni

rii marilor scriitori tragici. Adrian Leverkuhn nu este un Fa- ust clasic, deşi aparţine aceleiaşi familii de spirite, şi nu este nici o repetare a lui Hamlet — după cum nici Ivan Karama- zov nu reeditase pur şi simplu tragica soartă a prinţului danez, deşi, mai presus de toate distanţele dintre ei, sufletele lor se înfrăţesc: nu întâmplător vizitase Tonio Kroger, care inconştient căuta drumul pe care avea să-l urmeze Leverkuhn, împrejurimile legendarului Helsingor. Impunător odinioară, Mefisto s-a transformat cu timpul într-un saltimbanc, un drac pe măsura lui Felix Krull, în timp ce sufletul la care râvneşte a păstrat multe valori ale predecesorilor, puritatea, cinstea, puterea de a se jertfi pentru creaţie. Chiar dacă aceste calităţi morale nu se vor putea împlini pe de-a întregul sau vor acţiona în gol, discrepanţa dintre Adrian şi diabolicul său stăpân, între Adrian şi mediul său filistin, între Adrian şi Germania hitleristă va continua să existe. Vom deplânge de aceea, împreună cu Thomas Mann şi cu Serenus Zeitblom, nenorocirile din ce în ce mai cumplite care se abat — şi potrivit pactului încheiat, nu pot să nu se abată — asupra nefericitului compozitor, vom fi zguduiţi de eşecul inevitabil al tentativelor sale de a redobândi căldura

omenească, sentimentul renegat al dragostei. „Se vorbeşte despre Diavolul înşelat. Nimeni nu-1 înşală însă pe Diavol — el este ca atare, prin natura sa şi din capul locului, înşelat. Nu împreună cu sufletul lui Faust, cu sufletul omenirii, va călători acest stupid Doamne-ajută spre infern, ci singur se va duce." Optimismului său privitor la soarta viitoare a poporului german şi a întregii umanităţi greu încercate, Thomas Mann i-a dat glas în conferinţa sa radiodifuzată către „ascultătorii germani" din iulie 1942. Scriitorul dorea fierbinte ca Diavolul să se întoarcă în infern singur şi înfrânt, scăpând din mâini naţiunea a cărei distrugere definitivă o urmărise cu atâta patimă. Acest lucru ar fi însemnat implicit mântuirea mult-chinuitului Adrian şi împlinirea profeţiei lui Goethe, pe care autorul şi cititorii o reclamau cu aceeaşi tărie: sufletul nemuritor al lui Faust, îndreptându-se, purtat de îngeri, spre Paradis, în timp ce Mefisto îşi contemplă neputincios înfrângerea: „La cine, unde să mă plâng? / Cine reface dreptul meu ştirbit? / Ai fost la bătrâneţe păcălit. / Şi-ai meritat, căci eşti nătâng."

Moartea la Veneţia, Mario şi vrăjitorul, Doctor Faustus sunt opere de „semnalizare". Acestei noţiuni, pe care în Romanul unui roman o explică în termenii cunoscuţi încă din eseul în

chinat lui Nietzsche, Thomas Mann îi acordă în plan estetic o importanţă primordială: „Poetul (ca şi filosoful) ca instrument de semnalizare, seismograf, mediu sensibil, fără să aibă conştiinţa clară a funcţiunii sale organice şi deci perfect capabil, în acelaşi timp, să se înşele uneori — mi se pare singurul punct de vedere just." Aceasta a fost şi perspectiva în care s-a situat scriitorul însuşi pentru a descrie opera muzicală a unui geniu contemporan, Adrian Leverkiihn. Jocul prodigioasei sale fantezii creatoare a inventat un univers muzical, alcătuit din lucrări de factură diferită, dar purtând fiecare amprenta de foc şi de gheaţă a unei personalităţi unice, o muzică inexistentă, care îi pare totuşi familiară cititorului, o muzică pe care el o „aude" şi ale cărei izvoare, influenţe şi sonorităţi le recunoaşte în alte opere ale unor compozitori moderni.

Thomas Mann a îngemănat inventivitatea artistică şi rigoarea filosofică, a îmbinat jocul cu ştiinţa, libertatea cu necesitatea, pentru ca fiecare opus descris, sau doar sugerat, să devină un

instrument de semnalizare, un seismograf al realelor drame istorice, psihologice sau propriu-zis artistice ale vremii lui. Muzica lui Leverkiihn are o fizionomie proprie, individuală, prin care se dezvăluie însă particularităţile unor tendinţe mai generale existente în muzica, în arta şi în alte forme ale conştiinţei secolului. Intelectualismul ostil oricărui sentiment, constructivismul în mod expres opus afectivităţii, într-un cuvânt, motivul răcelii, constant în viaţa ca şi în opera lui Leverkiihn, constituie un vast simbol estetic în care îşi găsesc expresia procese reale petrecute în muzica, în artele plastice, în literatura vremii. Ivan Karamazov fusese şi el rece, spre de-osebire de fratele său Dmitri, pentru care sentimentele erau totul. In procesul de înstrăinare de sine a omului, ajuns la o formă acută, Ivan l-a învins pe Dmitri. „Indiferenţii" lui Mo- ravia ori „străinul" lui Camus ilustrează faze noi ale procesului. Mai târziu, chiar unii dintre autori au devenit indiferenţi, înstrăinaţi de umanitatea a cărei mizerie o înfăţişează impasibil, efectuând cu o curiozitate aproape medicală experimente de laborator asupra durerilor omeneşti. înstrăinarea de sentiment, de pulsaţia vieţii „imperfecte", exprimată în construcţii de o perfecţiune devitalizată, a ajuns, la un moment dat, în multe domenii artistice, o coordonată a rafinamentului decadent. Judecata lui Thomas Mann capătă o valoare cu atât mai mare, cu cât e produsă, măcar în parte, din interior, de către un bun cunoscător şi, în anumite limite, chiar simpatizant al

acestor experienţe; adică, din nou, nu numai sub forma criticii, dar şi a unei severe autocritici.

La început, când lecţiile lui Kretzschmar semănau cu o „educaţie de prinţ" (iată reapărând şi motivul de pe vremea Alteţei regale), Adrian se ocupa, asemenea unui inventiv jucător de şah, cu rezolvarea unor probleme muzicale, experimenta note şi acorduri, şi, pe parcurs, redescoperea contrapunctul dublu. Cu timpul, îndrumat de Kretzschmar, el devine stăpânul acestui glumeţ şi sobru, ingenios şi profund meşteşug „cabalistic", începându-şi astfel cariera de compozitor. Condensând etapele, autorul îl obligă să parcurgă câteva etape ale muzicii modeme: postimpresionismul şi expresionismul, constructivismul dodecafonic, primitivismul „colectivist",

avangardismul cosmic şi demonic.

Debutul compozitorului de douăzeci de ani este marcat dc fantezia simfonică Fosforescenţa mării, un exemplu rafinat de pictură muzicală, în spiritul lui Debussy şi Ravel, dovedind virtuozităţi de orchestraţie coloristică, ulterior abandonate de Laverkiihn, prin definiţie artist avizual, dar — lucru important — trădând de pe acum preferinţa lui pentru ironizarea şi parodierea intelectuală, care vor domina atmosfera lucrărilor sale târzii. Intr-o vreme când influenţa lui Gustav Mahler se făcea puternic simţită, Adrian se orientează spre lumea atât de tradiţional germană a lied-ului, urmărind unirea muzicii şi a cuvântului articulat, alegându-şi însă texte de o factură anumită, ca, de pildă, fragmente din Purgatoriul sau Paradisul lui Dante. Lui Zeitblom îi displace înclinaţia spre cruzime şi scene de tortură a marelui poet italian, dar Adrian întâmpină această obiecţie cu o tăcere distantă până la ofensă şi cu un zâmbet neprietenos. Intr-adevăr, Serenus nu-şi va putea reţine lacrimile în faţa interpretării muzicale a parabolei „despre omul care poartă în noapte o lumină în spate: ea nu-i arată drumul, dar luminează în urma lui ajutând celor ce vin după el".

Adrian e convins de inseparabilitatea muzicii şi a cuvântului, dovadă drama muzicală wagneriană, spre care, după părerea sa (şi oare numai a sa?), a tins şi în care şi-a găsit expresia cea mai specifică dezvoltare artistică germană. In timp ce Wagner asimila însă avid o mitologie tragică şi autohtonă, Adrian prefera deocamdată forma comediei, transplantând provincialismul din Kaisersaschem pe o dispoziţie cosmopolită. De aici prietenia sa cu Riidiger Schildknapp (Schild-

knapp = scutier), bun cunoscător al limbii şi literaturii engleze, şi ideea prelucrării muzicale a comediei lui Shakespeare Love's Labour's Lost. Romanul Doctor Faustus este saturat de motive shakespeareene; în viaţa intimă ca şi în compoziţiile lui Adrian sunt inseparabil încorporate ecourile lumii lui Shakespeare. „Piesa lui Shakespeare face parte din «chestie». E cuprinsă în cercul magic — şi în juru-i, tumultul lumii", scrie Thomas Mann, referindu-se la Love's Labour's Lost, şi, citând mai târziu două versuri din aceeaşi comedie: „Their form confounded makes most form in mirth; / When great things labouring perish in their

birth" („Şi-ncurcatele forme ale unei glume bune formă iau, / în clipa-n care al strădaniilor rod e lepădat"), îşi aduce aminte de sceptica lui precizare din jurnalul intim: „Primul vers s-ar putea potrivi lui Iosif, al doilea lui Faustus." In ceea ce-1 priveşte pe Adrian, interesul său pentru Shakespeare este înrudit cu cel pe care-1 resimte faţă de Beethoven: titanismul predecesorilor el îl interpretează ca fiind o formă de damnare, asemănătoare cu a sa proprie. Thomas Mann a fost în stare să descopere egocentrismul şi răceala lui Goethe însuşi — de ce ne-ar surprinde tentativa sa de a găsi în opera unui alt mare umanist idei favorabile antiumanismului? Alarma o dă din nou Serenus Zeitblom, bucuros de entuziasmul prietenului său, dar şi neliniştit de materialul asupra căruia s-a oprit alegerea acestuia — „totdeauna zeflemisirea excrescenţelor umanismului mă amărâseră pentru că până la urmă împroaşcă şi umanismul însuşi de ridicol". Această piesă de tinereţe a lui Shakespeare îl interesează pe Adrian Leverkuhn tocmai fiindcă recunoaşte, sau doreşte să recunoască, în ea o satiră a culturii, o „caricatură a umanismului", un sistem de idei comice în care noţiunile de „educaţie" şi „barbarie" joacă un rol atât de straniu prin ambiguitatea lor. Compoziţia alcătuită pe această temă este o muzică severă şi filigranată, un ingenios şi grotesc complex auditiv. Cine s-a săturat de democratismul romantic şi visează o artă pentru artă şi pentru artişti, „ar fi fost captivat de acest ezoterism centrat pe sine însuşi, perfect glacial — care însă, ca ezoterism în sine, se autozeflemisea, în spiritul piesei, sub toate aspectele, se parodia, exagerându-se, şi asta picura, în încântare, un strop de tristeţe, un grăunte de disperare".

Adrian compune lieduri pe versuri de Verlaine şi William Blake, ale acestuia din urmă pline de fantome, coşmaruri şi viziuni înfricoşătoare. Muzica sa se îndepărtează treptat de

orice element pictural, vizual, figurativ. El care iniţial nutrea o încântătoare pasiune pentru lumina ochilor — fereastra sufletului omenesc — şi va invoca des strălucirea ochilor negri şi albaştri, ochii Măriei Godeau, ai lui Rudi Schwerdtfeger, ai lui Nepomuk Schneidewein, nu mai recunoaşte acum puterea lor de percepere a lumii înconjurătoare. Acum visează o artă exclusiv şi în mod absolut auditivă. Această artă devine ţinta sa

supremă, „împreună cu pasiunea intelectuală pentru o ordine riguroasă, pentru linearismul flamand". Leverkiihn compune treisprezece cântece pe versuri de Clemens Brenta- no, în care dă frâu liber ironiei la adresa tonalităţii, a sistemului temperat, a muzicii tradiţionale însăşi, pornind de la cântul infantil şi popular, ca să evadeze în sfera halucinaţiilor romantice. La sfârşitul anului 1910, în celebrul şi controversatul capitol al XXII-lea, în discuţia cu prietenul său, Adrian Le- verkiihn susţine teoretic sistemul constructivismului dodecafonic; iar în 1912, în timp ce-şi definitivează în Italia partitura de inspiraţie shakespeareană, compozitorul este supus încercării faustice: apariţia Diavolului, chemat şi generat de propriul său suflet neliniştit, determină o cezură care opune două epoci distincte din viaţa şi opera sa.

De-acum înainte, Leverkiihn va petrece optsprezece ani în chilia sa din Pfeiffering, îngrijit de doamna Else Schweigestill, de fiica ei Clementina, ca şi de doamnele Meta Nackedey şi Kunigunde Rosenstiel, admiratoare sincere, dar neiniţiate, ale talentului său; în sihăstria lui îl va urma şi câinele Kasch- perl-Suso, urmaşul lui Praestigiar, care-1 însoţea pe Mefisto, în poveştile populare despre Faust. A doua jumătate a vieţii lui Leverkiihn este lipsită aproape total de evenimente exterioare. O seară petrecută în cercurile artistice miincheneze sau la un concert, o excursie până la castelul regelui Ludovic al Il-lea, Linderhof (întâlnit şi în Alteţă regală), o călătorie la Ziirich sau Viena; după care este intercalat un neaşteptat episod excentric de viaţă severă a pustnicului, douăsprezece zile petrecute în Ungaria, împreună cu violonistul Rudi Schwerdtfeger, pe domeniile doamnei von Tolna, cea care exercita asupra compozitorului un discret mecenat. In 1923 sihastrul primeşte vizita agentului internaţional Saul Fitelberg, impresar al câtorva artişti proeminenţi. în cursul unui monolog construit ca o cascadă asurzitoare în mai mult trepte (ne amintim de un monolog asemănător, al lui mynheer Peeperkom, pe care zgomotul unei cascade adevărate îl înăbuşise odinioară),

Fitelberg caută să-l convingă pe veneratul „maître Le Vercu- ne" să iasă din neînţeleasa lui izolare şi să vină la Paris, unde, cu voia lui, impresarul perfect, va fi lansat pe orbita gloriei. „[...]

scena simbolică a ispitirii solitudinii prin atragerea în «lume» [...]" se desfăşoară într-o manieră originală şi estetic consecventă: Leverkuhn ascultă fără să scoată un cuvânt peroraţia pe care trimisul „lumii" o rosteşţe pe un ton avântat; Fitelberg îşi dă singur seama de eşecul misiunii sale şi, deşi personaj prin excelenţă comic, caricaturizat, face înainte de
Elecare o revelatoare constatare: „Germanii [...], cu naţionasmul, cu mania lor de a se socoti fără seamăn pe lume, cu ura lor faţă de aliniere şi egalizare, cu refuzul de a se lăsa incluşi în lume şi de a se conecta societăţii, — se vor nenoroci prin aceasta ei înşişi, se vor nenoroci într-o manieră autentic evreiască, je vous jure." (Tocmai acest pasaj este omis, probabil dintr-o „neglijenţă tipografică", din câteva ediţii succesive ale traducerii româneşti.) Saul Fitelberg găseşte că în viaţa lui Leverkuhn totul este „enormement caracteristique" : „Ah, ţa c'est bien allemand", de pildă „[...] cette maison pleine de dignite avec son hotesse matemelle et vigoureuse, madame Schweige-still!". („[...] casa aceasta plină de demnitate, şi stăpâna ei atât de maternă şi viguroasă, doamna Schweige-still!") în acest mediu „bien allemand", chiar „boche" (Clavdia Chauchat îi spusese acelaşi lucru şi tot în franţuzeşte lui Hans Castorp), se nasc, rând pe rând, compoziţiile lui Adrian Leverkuhn, care rămân aproape necunoscute publicului, pentru că de fapt nici nu au fost destinate unui public, pentru că, după cum o mărturiseşte Adrian, e suficient ca o lucrare să fie auzită o singură dată, de către compozitor, la conceperea ei.

Mai întâi, Leverkuhn revine la versurile lui William Blake, completându-le cu imnurile lui Keats şi odele lui Klopstock, pe care de asemenea le transpune muzical. Apoi se expulzează brusc în infinitul cosmic, inventând o călătorie fantastică spre adâncurile nepătrunse ale oceanului — acompaniat de misteriosul mister Capercailzie — şi spre inima sferelor cereşti, pe care doar astrofizica încearcă să le atingă. Acest intermezzo straniu are multe corespondenţe în opera lui Thomas Mann. Bătrânul Leverkuhn fusese şi el tentat să „speculeze elementele", ca şi Hans Castorp în discuţiile cu doctorul Behrens despre tainele naturii şi ale organismului, sau în halucinanta sa călătorie prin munţii înzăpeziţi pe care-i confundă

cu singurătatea nesfârşită a mării şi cu bolta imensă a cerului înstelat. Şi nu aminteşte oare discuţia, pe care profesorul Kuckuck o va purta în drum spre Lisabona cu Felix Krull, de improvizaţiile libere ale lui Adrian în faţa lui Serenus Zeitblom? Raportul dintre natură şi umanitate, dintre interesul pentru legile care guvernează cosmosul şi cele care stăpânesc destinul omului îl preocupă continuu pe scriitor; el susţinea îmbinarea armonioasă a acestor preocupări şi denunţa pericolul antagonizării lor. In opera sa întâlnim nu o dată umanişti care se tem de natură, învinuind-o de o criminală indiferenţă faţă de om, de o răceală ucigătoare cu care nu se pot împăca sentimentele şi idealurile nobile. Doamna Rosalie von Tummler va avea încredere în natură şi va fi înşelată de ea: vitalitatea tinerească redobândită pe neaşteptate se va dovedi a fi de fapt efectul bolii!

Thomas Mann este conştient de însemnătatea hotărâtoare a ştiinţelor naturii în epoca noastră, urmăreşte cu interes progresele acestor ştiinţe, optează pentru îmbinarea strânsă a învăţământului filologic cu cel real (de pildă în cuvântarea Humaniora şi umanismul); şi totuşi nu-şi poate înfrânge o oarecare aprehensiune a literatului tradiţional, parodistic accentuată în cazul lui Serenus, faţă de forţele oarbe ale naturii, forţe neînsufleţite şi „necurate". Leverkiihn, ca pe vremuri şi tatăl său, se interesează de natură pentru că o simte rece, insensibilă, înstrăinată de tot ce-i omenesc, în plus supusă unor inexorabile şi mistice legi. Insinguratul compozitor visează lumi absolut izolate de lumea noastră, „din domeniul monstruozităţilor extraumane"t scufundate într-o tăcere absolută, într-o perfecţiune sferică. In Iosif şi fraţii săi imaginea sferei universale, exactitudinea geometrică, fuseseră subordonate unui ideal umanist viu; în Doctor Faustus ele sunt simbolul unei glaciale dezumanizări! Fantezia lui Adrian Leverkiihn, care speculează cu bilioane de kilometri şi sute de mii de ani-lumi- nă i se pare lui Serenus Zeitblom un atac la adresa raţiunii, semănând a „bazaconie diavolească". Naratorul nu ştie că toate aceste excursii închipuite îi sunt necesare lui Adrian pentru a compune — la sfârşitul anului 1913 şi începutul celui următor — simfonia sa într-o singură mişcare, fantezia orchestrală Minunile universului. Cosmica muzică astfel dobândită va confirma însă pe deplin temerile sale: „Caracterul şi substanţa portretului

orchestral al Universului, durând vreo treizeci de minute, e sarcasmul — un sarcasm ce nu face decât să con
firme opinia mea exprimată în cursul convorbirii, şi anume: gândurile despre incomensurabilul extrauman nu sunt o hrană pentru pietate; o răutate satanică, elogii ambigui de farsor, părând a se adresa nu numai înspăimântătorului mecanism de orologerie universală ci şi mediului în care acest univers se reflectă, se repetă: în muzică, în cosmosul sunetelor, şi faptul acesta şi-a avut partea lui de contribuţie, de loc neglijabilă, la învinuirea adusă artei prietenului meu, de a fi, în fond, o virtuozitate antiartistică, o blasfemie, o nelegiure nihilistă."

In timpul războiului, Leverkiihn compune o suită de piese groteşti şi dramatice pentru păpuşi, inspirate din medievalele Gesta Romanorum. Motivul râsului sardonic, conturat de la începutul romanului, capătă acum o pondere hotărâtoare. Pe vremea conflagraţiei mondiale, Leverkiihn făureşte o lucrare comică: răsturnarea valorilor probează o încercare de refugiu, dar corespunde şi unor tentative din epocă şi din arta epocii de a se distanţa de tragicul dominant în război. Comicul, parodia, râsul sunt în Doctor Faustus atributele diabolice ale lui Adrian şi ale muzicii sale, simptomele certitudinilor năruite, ale relativismului şi scepticismului. Batjocura ca travesti al incertitudinii artelor — iată formula estetică leverkiihniană în timp ce prelucrează Gesta Romanorum şi, într-o măsură, a lui Thomas Mann însuşi, care, la rândul său, se va lăsa inspirat de iscusita povestire Naşterea prea-fericitului papă Gregorius din aceeaşi carte medievală, prevestitoare timpurie a romantismului. Reconstituind în Observaţii la romanul „Alesul" (1951) genealogia mitului gregorian, autorul considera cartea sa Der Envählte „o operă târzie în toate sensurile, nu numai în ce priveşte vârsta făuritorului, dar şi ca produs al unei epoci târzii, care îşi desfăşoară jocul cu bătrânească venerabilitate (mit Alt-Ehrwiirdigem), cu o îndelungată tradiţie". Numindu-se pe sine „un întârziat, unul dintre cei din urmă, unul care încheie şirul" („ein Spätgekommener und Letzter, ein Ab- schlieSender"), în stare să recapituleze întreaga mitologie europeană şi să încheie o tendinţă estetică veche de câteva secole, romancierul se descrie ca fiind un spirit artistic înrudit cu Adrian Leverkiihn. Deosebirea e totuşi enormă: Leverkiihn are un geniu destructiv, nihilist, care vrea să dinamiteze întreaga artă, conştiinţa

tradiţională în întregimea ei, pe când Thomas Mann îşi asumă o menire edificatoare, ştie să construiască, să desăvârşească o acumulare seculară de valori. Conştient de criza culturii, de faptul că el însuşi se află la capătul

unui drum, după care e posibil ca arta să ia o altă direcţie, scriitorul-patriarh, cuprins de tristeţea şi de resemnarea bătrâneţii, îşi reaminteşte linia dublă trasă sub arborele genealogic al familiei Buddenbrook, după propriul său nume, de către micul Hanno, cu explicaţia dată apoi tatălui său dojenitor: „Credeam... credeam... că nu mai urmează nimic..."; el ştie să fie înţelept, să neutralizeze acidul scepticismului şi al ironiei în licoarea binefăcătoare a artei vii, să lupte până la capătul puterilor în apărarea omului, nu împotriva lui.

„Cel căruia i-ar izbuti o străpungere, din răceala spirituală într-o lume temerară a noilor simţăminte, acela ar trebui numit eliberatorul, mântuitorul artei." Adrian reuşeşte tocmai această „străpungere" — la care se fac dese referiri şi în legătură cu tentativa germană de ieşire în lume prin război —, dar muzica sa rămâne mărturia dispariţiei perspectivelor, o muzică a disperării, a morţii, o expresie şi un semn al decăderii. Dovezile supreme în acest sens sunt tocmai operele sale mari, cele care-i asigură „nemurirea", oratoriul Apocalipsis cum figu- ris şi Lamentarea doctorului Faustus. Muzicologii pot aprofunda aceste lucrări imaginare, ele doar reprezintă expresia concentrată a unui univers muzical în care şi-au topit fiinţa, potenţându-1, compozitori, opere, curente şi tendinţe caracteristice muzicii secolului. [Gradul exact al corespondenţelor şi necorespondenţelor dintre muzica atribuită lui Leverkiihn şi cea cu adevărat existentă depăşeşte cadrul — şi competenţele — eseului de faţă. Thomas Mann a generalizat faze importante din dinamica artelor, a supus unei pătrunzătoare critici dezagregarea estetică, dar, evident, în muzica avangărzii s-au acumulat şi experienţe efectiv înnoitoare, în care rigurozitatea „matematică" s-a conjugat cu claritatea expozitivă caldă, în care tocmai integritatea morală a sentimentului a justificat spargerea tiparelor, în căutarea unor soluţii formale noi. Altfel spus, nu toate curentele şi experienţele muzicale „radicale" ar putea fi subsumate „pactului cu Diavolul", nici măcar toate cele

asemănătoare formulelor lui Leverkiihn. însemnată, demonstraţia lui Thomas Mann are totuşi, în raport cu experienţa occidentală a secolului, un caracter particular. Filiaţia artistică urmărită de romancier este doar una dintre „liniile" istoriei muzicii, după cum analiza „ideologiei germane" are şi ea în vedere o anume continuitate, esenţială, dar nicidecum unică. Dacă ne gândim însă la mobilurile şi finalitatea romanului, dacă ţinem cont de momentul istoric în care el a fost

elaborat şi de ţelurile urmărite de autor, îngroşarea liniilor şi tentaţia extrapolărilor vor apărea pe deplin explicabile.]

Thomas Mann a rezervat descrierii oratoriului capitolul al XXXIV-lea, format, cum spuneam, din trei subcapitole alcătuind împreună o arhitectură unitară: întâi, o caracterizare a motivelor literare din care s-a inspirat compozitorul, apoi un intermezzo ideologic în care sunt stabilite relaţiile acestei opere cu procesele dezvoltării istorice, în fine descrierea universului muzical propriu-zis. Geneza oratoriului este riguros explicată, scriitorul stabileşte antecedentele şi tendinţele care s-au manifestat în paralel, cu incursiuni şi în alte sfere culturale. Discuţiile din locuinţa domnului Sixtus Kridwiss sunt considerate de narator drept un comentariu, „de o impertinentă glacialitate intelectuală", la oratoriu — şi această corelare a artei aparent „pure" cu politica cea mai stringent actuală îl caracterizează, prin Serenus Zeitblom, pe însuşi Thomas Mann.

Ca şi discuţia cu Diavolul, oratoriul fantastic este un prilej folosit de scriitor pentru a însuma şi potenţa la maximum motivele şi temele cărţii, pentru a uni într-un singur şuvoi numeroasele fluvii ale povestirii. Compunându-1, Leverkiihn se simte ca Ioan Mucenicul în cazanul cu ulei. El descrie pe larg starea de extatică şi chinuitoare inspiraţie pe care i-o prilejuieşte lucrul la acest oratoriu şi pe care o evocaseră şi Hugo Wolf, şi Nietzsche, şi Mefisto. Numai muncind zilnic zece şi mai multe ore în şir, sub şfichiul acestei febre mistuitoare şi totodată dătătoare de mari bucurii artistice, reuşeşte Le- verkiihn să-şi desăvârşească titanica operă într-un timp record de câteva luni. Sursa principală de inspiraţie a lucrării este seria gravurilor lui Diirer din 1511 ilustrând Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul. încercând să descrie prima dintre aceste gravuri, Adrian

confundă — în mod semnificativ — vechiul Numberg cu Kaisersaschem. Suntem din nou în plină atmosferă de ev mediu german, în atmosfera isterizată din Kaisersaschem, Halle sau Liibeck, familiară din tinereţe lui Leverkiihn ca şi lui Thomas Mann. în elaborarea infernalei viziuni muzicale asupra sfârşitului lumii, Adrian foloseşte o întreagă literatură apocaliptică, furnizată îndeosebi de creştinismul timpuriu şi de cel medieval. Pentru a realiza climatul spiritual necesar propriei apocalipse, Leverkiihn frecventează asiduu imaginaţiile grozave de la Diirer la Dante şi la Judecata de apoi din fresca lui Michelangelo, de la misticele Mechthil-

da de la Magdeburg şi Hildegard de la Bingen la fanteziile creştinismului anglo-saxon despre lumea de apoi şi lamentaţiile lui Iezechiel. „S-apropie sfârşitul, iată-1, sfârşitul, s-apro- pie, vine! Răsare, se prăvale peste tine, tu ce locuieşti acest pă-mânt!" Cuvintele lui Iezechiel le pronunţă în oratoriu martorul, recitatorul — după cum în Doctor Faustus le pronunţă, în- tr-o formulare aproape identică, Serenus Zeitblom. Iosif repeta cu convingere magică formule străvechi, socotind că această reluare mitică poate ajuta lupta pe care o ducea întru apărarea vieţii şi a omului. Există însă şi o mitologie a morţii, a chinurilor fără de sfârşit, a celei mai întunecate disperări, şi tocmai la ea apelează Leverkiihn acum, când sfera se rotise şi zeii se transformaseră în diavoli. „Există, într-adevăr, o tradiţie a Apocalipsei care furnizează acestor extatici viziuni şi aventuri într-o anumită măsură gata elaborate — oricât ar părea, din punct de vedere psihologic privind, ciudat ca un om să aiureze azi după acelaşi tipic după care a aiurat altul înaintea lui, şi să poţi cădea în extaz nu după capul tău, ci împrumutând de la alţii, după şablon."

Leverkiihn compune oratoriul în 1919; nu regăsim oare în această compoziţie ecoul unor meditaţii sumbre, aşternute pe hârtie cam în aceeaşi vreme de către un „apolitic"?! înainte de a-şi termina lucrarea, compozitorul se îmbolnăveşte; oare Thomas Mann nu suferise el însuşi o combustie la fel de intensă care-1 ţintuise la pat înainte de sfârşitul mistuitoarei sale povestiri?! Ambiţia lui Leverkiihn era să creeze un oratoriu care să nu fie numai o operă muzicală, ci expresia muzicii însăşi,

istoria şi esenţa ei, de la starea premuzicală, magică şi ritmică, la stadiul celui mai avansat rafinament; dar oare Doctor Faustus nu a fost şi el conceput ca o sinteză culturală şi estetică, expresie concentrată a istoriei şi spiritualităţii germane?!

Corespondenţele dintre autor şi erou sunt numeroase. Uneori ele sunt directe, alteori imaginea personajului nu este altceva decât copia negativă a creatorului său. Ideea lui Thomas Mann privind raportul dintre cultură şi cult în demonstraţiile lui Kretzschmar şi ale Diavolului, se transformase în- tr-un argument iraţionalist şi fusese ca atare transpusă de către Adrian „pe note". Critica nediferenţiată a tradiţiilor, distrugerea tuturor valorilor, destrămarea formei artistice, fundamentate teoretic de către Breisacher şi Kridwiss, sunt ilustrate şi desăvârşite „practic" de Leverkiihn: forma dramatică este înlocuită prin epic, drama muzicală se transformă în ora

toriu, în cantată; în cursul acestei metamorfoze dispare orice element psihologic sau individual caracteristic artei secolului al 19-lea, în schimbul unei rafinate barbarii „obiective" şi „colective".

înrudirea estetismului cu barbaria, întrucâtva post-nietz- scheană, caracterizează discuţiile filosofarde ale intelectualilor miinchenezi; dar aceeaşi înrudire ne-o relevă analiza oratoriului apocaliptic al lui Leverkiihn. înnoirea muzicii religioase în vremuri profane comportă mari riscuri, după părerea lui Zeitblom, riscul de a contopi într-o dăunătoare entitate muzica înaltă şi primitivismul magic. „Aici nu mă poate înţelege nimeni dacă n-a trăit, ca mine, în propriul său suflet, cum am trăit eu, învecinarea estetismului cu barbaria, estetismul deschizător de căi barbariei — cum am trăit eu, care am avut de îndurat această mizerie, fireşte, nu pornită din mine însumi, ci prin prisma prieteniei pentru un artist ce-mi era drag şi se afla în mare primejdie." Pentru a-şi ilustra ideea, Zeitblom citează câteva procedee şi pasaje din oratoriul lui Leverkiihn: hipertrofierea anticulturală şi antiumană a rolului jucat de glissando-ul instrumental şi vocal, de pildă „prescrisele glissandi de timpani" („Urletul, luat ca temă — ce oroare!"); degradarea vocii umane, obiectiv principal al ordinii sonore, marcând astfel întoarcerea la starea primitivă a ţi-

Eătului sfâşietor; inversarea partiturii vocale şi instrumenta- instrumentalizarea corului şi vocalizarea orchestrei, până la dispariţia graniţei dintre om şi lucru („ceva oprimant, periculos, malign"); exprimarea paradoxală a motivelor grave, înălţătoare prin disonanţe, armonia tonală simbolizând lumea infernului, în contextul dat, lumea banalităţii şi a locului comun; introducerea în scopuri necurate a diferitelor efecte tehnice (de difuzor!) şi a motivelor de jazz, grotesca îmbinare a procedeelor stream-lined cu arhaicul univers din Kaisers- aschem. Analiza oratoriului se încheie printr-o idee estetică însemnată: identitatea structurală dintre infern şi paradis, dintre râsul diavolesc şi corul îngeresc al copiilor. Râsul straniu şi oripilant se amplifică timp de cincizeci de măsuri, um- flându-se într-un hohot triumfător şi batjocoritor, un tutti for- tissimo cu sincope şi contratimpi ritmici, cu lătrături, zbierete, măcăituri, mugete, urlete, nechezături, pentru ca infernala ilaritate să se transfigureze apoi într-un cor serafic, o cosmică, glacială, sticloasă muzică a sferelor de un sublim suprateres- tru. „Pasajele de oroare ascultate imediat înainte sunt trans

puse în indescriptibilul cor de copii într-un cu totul alt registru, cu instrumentaţia complet schimbată, cu ritmul total transformat; dar în muzica suavă, susurată a sferelor şi îngerilor nu e o singură notă care să nu-şi aibă riguros corespondenta în râsul diabolic." Şi Serenus conchide: „Ăsta-i Adrian Leverkiihn, întreg. Asta-i muzica pe care o reprezintă el şi în acest caracter de voci stă semnificaţia ei profundă, calculul înălţat la rang de mister."

Fundamentală remarcă, revelând esenţa dramei trăite şi sublimate în muzică! Ea ne explică motivele adânci şi neîn- tâmplătoare, pentru care Zeitblom îşi apără prietenul de învi- nuirea de „barbarie", după ce el însuşi demonstrase temeinicia ei; ne explică sensul pledoariei sale care respinge ideea unui artist „fără suflet", după ce propria sa analiză aplicată muzicii leverkiihniene furnizase argumente în favoarea ei. Este vorba de tainica identitate a contrariilor: Adrian Le- verkiihn e Mefisto şi Iisus în una şi aceeaşi persoană, damnat şi sfânt, neom ş;i om! înstrăinat de umanitate, el tânjeşte după valorile ei; scufundat în beznă, doreşte lumina; insensibil şi rece, este în acelaşi timp

avid de dragoste. Râsul îi disimulează întotdeauna lacrimile amare, comedia pe care o interpretează e profund tragică. Şi tocmai acest aliaj dintre demonic şi sublim are o natură similară cu misterul identităţii dintre Adrian şi Serenus. Umanistul raţionalist este, prin întreaga sa formaţie, capabil să înţeleagă şi iraţionalismul dezumanizant. Totodată însă — şi acest aspect nu poate fi lăsat la o parte — duşmanul omului are şi el capacitatea de a vibra în faţa grijilor şi durerilor omeneşti, ştie să menţină intactă, în timpul prăbuşirii sale, comunicarea vie cu sufletele vii. Thomas Mann se amuză de tradiţionalismul naiv al naratorului şi se dezice de satanismul distructiv al eroului principal — dar îi înţelege, îi simpatizează, îi iubeşte pe amândoi, cu o dragoste de părinte care este şi dragostea unui frate de suferinţă. Unilateral şi tem, păstrând totuşi trăsăturile modelului goethean pe care-1 incarnează, Serenus este o ipostază a romancierului însuşi, după cum o altă ipostază este Adrian, ale cărui suferinţe şi avataruri le cunoscuseră Schopenhauer şi Nietzsche, Thomas Buddenbrook şi Gustav Aschenbach. Adrian Le- verkiihn este noul Faust, simbolul tragediei germane — iar umanismul autentic nu poate să nu manifeste compasiune în faţa unor tragedii autentice şi a unor eroi cărora destinul le-a hărăzit cumplite suferinţe.

Apocalipsis cum figuris a inaugurat ideea sfârşitului — La-mentarea doctorului Faustus o desăvârşeşte. între aceste două opere se desfăşoară perioada cea mai grea din viaţa compozi-torului, din ce în ce mai cumplită, pe măsură ce clepsidra arată apropierea momentului inexorabil. Totul se petrece potrivit unei logici diabolice, căreia Leverkuhn i se supune smerit şi ale cărei legi el însuşi le aduce la împlinire. Acesta este tocmai elementul care-1 cutremură pe Zeitblom, şi care constituie invenţia romancierului: emisar al lui Mefisto, Leverkuhn devine regizorul propriei sale tragedii, călăul rafinat al omului din el! Ştiind că orice tentativă a sa de întoarcere în paradisul pierdut al omeniei va eşua, el întreprinde totuşi asemenea încercări, mai bine zis, tocmai de aceea le şi întreprinde: paharul amar trebuie golit până la fund, iar adevăratul curaj îl îndeamnă să soarbă otrava picătură cu picătură. Autorul aplică aici formula „teatrului în teatru", încredinţându-i personajului său misiunea de a duce

verdictul la îndeplinire, iar acesta se achită de îndatoriri cu o consecvenţă care ne înfioară mai mult decât orice intervenţie directă a Diavolului.

Leverkuhn ştie că sentimentul prieteniei îi este interzis, dar cedează insistenţelor lui Rudi Schwerdtfeger, îi compune Concertul pentru vioară (compromisul psihologic generează un compromis artistic: „apoteoză a muzicii de salon", concertul este o lucrare hibridă, necaracteristică pentru maniera severă a maestrului), şi pleacă împreună cu el la moşia doamnei von Tolna, lăsându-se chiar — culme a intimităţii — tutuit de acesta. Acest „tu" îi este fatal violonistului frivol: pătruns în- tr-un univers demonic, va fi nemilos strivit de mecanismul infernal. Povestea triunghiului Adrian Leverkuhn — Mărie Godeau — Rudi Schwerdtfeger reproduce întâmplări asemănătoare din viaţa lui Nietzsche, dar relevă îndeosebi o reminiscenţă shakespeareană. Leverkuhn nu se desparte niciodată de sonetele lui Shakespeare, în care zvâcneşte drama celor trei personaje, poetul — iubita — prietenul; iar motivul „pe- ţirii necredincioase" este prezent în mai multe piese, Cum vă place, Mult zgomot pentru nimic, Doi tineri din Verona. Cu o plăcere sadică, Adrian strecoară în discuţii citate din aceste drame, pentru a-şi pune apoi în aplicare planul, tot în spiritul repetiţiei mitice: îl trimite pe Rudi la Mărie Godeau să-i ceară mâna în numele său, ştiind că mesagerul nu va rezista ispitei de a intra în rolul îndrăgostitului, ceea ce va declanşa pe loc răzbunarea amantei lui Rudi, Ines Rodde. „Ceea ce face el cu

Rudi, premeditat, la cererea Diavolului, este omucidere — şi Zeitblom o ştie", comentează Romanul unui roman. De aceea Serenus consideră inutil să-l trezească pe Adrian în noaptea crimei.

Leverkuhn provoacă moartea prietenului său şi se lipseşte de dragostea fermecătoarei Mărie Godeau, în numele convenţiei încheiate cu Diavolul. Lovitura cea mai cumplită pe care şi-o aplică este însă uciderea (prin dragoste!) a nepoţelului său, Nepomuk Schneidewein. Pentru prelucrarea acestui motiv, înrudit cu motivul sacrificării lui Isaac (sau cu legenda meşterului Manole), Thomas Mann transfigurează date auto- biografice, luând drept model pentru figura micului Nepo pe

propriul său nepot, Frido. Acest copil încântător fusese una din marile bucurii ale scriitorului bunic, fapt atestat în multe scrisori, care mărturisesc totodată intenţia lui de a închide în- tr-un înfricoşător simbol artistic chipul acestui băieţel atât de scump inimii lui. Romancierul are puterea de a cere unui medic să-i descrie cum se desfăşoară moartea unui copil de aproximativ 5-6 ani, bolnav de meningită. Mai târziu el se va îngriji ca episodul respectiv din carte să rămână, până una-alta, necunoscut fiice sale, mama lui Fridolin, care ar fi putut recunoaşte coincidenţa celor două planuri, artistic şi real. Este, în- tr-adevăr, un exemplu de cruzime scriitoricească, dar şi de supremă jertfă de sine, de sacrificiu pe altarul artei — ultima instanţă care, în cazul unui creator, rosteşte sentinţa morală asupra unei asemenea comportări. Cele două capitole despre „copilaşul lui Dumnezeu", descriind puţinele clipe sublime din existenţa lui Adrian şi pedepsirea lui de către Diavol, aveau să se numere printre pasajele preferate ale autorului. Prin intermediul acestei figuri episodice, el a aprofundat sondajul lingvistic al romanului până la nivelul prelutherian, a introdus într-o poveste sumbră elemente poetice de o transparenţă ireală, luminând proza austeră cu sclipirile visului înaripat; şi completând şirul referirilor shakespeareene, până atunci de o tonalitate ironică sau chiar batjocoritoare, cu feerica imagine a lui Ariei din Furtuna. Pentru acest intermezzo fericit şi efemer din viaţa lui, Adrian trebuie să plătească un preţ teribil: Nepo moare în chinuri groaznice, paralizia muşchilor oculari şi scrâşnetul dinţilor împrumutând feţei gingaşe a copilului o expresie demenţială.

Acesta e momentul culminant al tragediei, momentul în care Leverkuhn — ca odinioară Ivan Karamazov — se răzvră

teşte. Cuprins de remuşcări pentru a fi lăsat copilul să vină la Pfeiffering, pentru a nu-şi fi înfrânat nesăbuita dorinţă de a alătura destinului său infernal această fiinţă pură şi ingenuă, Adrian clocoteşte de ură împotriva Diavolului care nu cunoaşte îndurare şi care, în furia sa animalică, striveşte fiinţe plăpânde şi nevinovate. Leverkiihn se răzvrăteşte împotriva lui Dumnezeu şi a omului, împotriva tuturor virtuţilor recunoscute de umanişti (pentru el de-acum fariseice) şi formulează, într-un lapidar schimb de replici cu Serenus Zeitblom, programul estetic al

întregii sale vieţi, manifestul nihilismului artistic, consecinţă ultimă a activităţii sale distructive:

„ — Am găsit, spuse el. Nu-i dat să fie (es soli nicht sein).

— Ce să nu fie, Adrian?

— Ce-i bun şi nobil, îmi răspunse, ceea ce se numeşte omenesc, cu toate că-i bun şi nobil. Cele pentru care oameni au luptat, citadele au fost luate cu asalt, profeţi au proclamat triumfători, asta nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu voi lua înapoi.

— Nu te-nţeleg, dragul meu. Ce vrei să iei înapoi (zuriicknehmen)?

— Simfonia a noua, răspunse.

Şi n-a mai scos o vorbă, deşi am aşteptat."

Astfel cititorul trăieşte clipa delimitării ultime a valorilor: nefericitul Adrian Leverkiihn, pradă unei tulburări distrugătoare, îi declară un război necruţător lui Beethoven! Multă vreme el sperase să găsească un aliat în titanul muzicii, după cum dorise să se alieze şi cu geniul teatrului; acum se dovedeşte însă că Beethoven şi Shakespeare sunt amândoi de cealaltă parte a baricadei, printre iluştrii apărători ai idealurilor omeneşti, de viaţă, de pace. Leverkiihn se ridică împotriva acestor idealuri, scufundându-se în bezna morţii. Simfonia a noua şi Lamentarea doctorului Faustus constituie o teză şi o antiteză, un simbol al opoziţiei între împărăţia luminii şi a întunericului, între Om şi Diavol, pământ şi infern, bucurie şi deznădejde.

„Cât de straniu se leagă timpurile între ele, timpul în care scriu, cu cel ce constituie cadrul biografiei pe care o scriu! Pentru că anii din urmă ai vieţii spirituale a eroului meu, 1929 şi 1930, cei doi ani următori proiectului său eşuat de căsătorie, pierderii prietenului şi răpirii minunatului copil ce venise la el, fac parte din perioada de ascensiune şi de întindere a relelor ce-au pus apoi stăpânire pe ţară şi-acum o prăbuşesc în

sânge şi flăcări." Notate de Serenus Zeitblom la 25 aprilie 1945, iar de Thomas Mann într-una din ultimele zile ale anului următor, aceste cuvinte ne introduc în lumea cantatei simfonice pe care Leverkiihn a compus-o în anii intrării Germaniei sub zodia nazistă, răspunzând ca un ecou acestei zguduitoare epoci.

Două săptămâni i-au trebuit romancierului pentru capitolul

cantatei, dacă nu ţinem seama de refacerea ulterioară a finalului său, după sfatul muzicologului Adorno; două săptămâni în care Thomas Mann se transpune în ambianţa potrivită, reciteşte Amintiri din Casa morţilor şi (pentru a câta oară?) Ecce homo, audiază Simfonia a noua şi caută neliniştit să scruteze viitorul Germaniei. Acest titanic „lamento", a cărui audiţie imaginară durează un ceas şi un sfert, descris în numai câteva pagini, reia şi desăvârşeşte motivele fundamentale ale întregii cărţi, cel mai important dintre ele fiind reuşita „străpungerii" visate de Adrian din (şi prin) construcţia intelectuală rece într-o nouă expresivitate emoţională. Este unica sa reuşită în acest sens, plătită cu sânge, cu un zbucium de o viaţă, o victorie care a devenit posibilă numai pentru că „aici cu o lamentare avem a face, cu o necontenită, inepuizabilă, la nesfârşit accentuată lamentare din cel mai dureros gest Ecce homo", pentru că strigătul sfâşietor şi izvorât din adâncuri — „de profundis" —, acest „Lasciatemi morire", lăsaţi-mă să mor, atât de intensiv, nu poate să fie decât expresia unui sentiment viu. Cel care a ştiut să înlocuiască hohotul de râs al infernului cu îngerescul cor de copii, reuşea acum să realizeze pătratul magic atât de mult visat: trecerea din cea mai severă necesitate în imperiul libertăţii, din organizare în expresivitate, din batjocura distantă în plânsul omenesc.

Thomas Mann condamnă şi absolvă totodată: „o lamentare de proporţiile gigantice ale acesteia", acest cânt de doliu este antipodul Simfoniei a noua, dar un antipod tragic. Totul trece în negare, în motivul „Ah, nu trebuie să fie!", în „luarea înapoi" a tot ce este bun şi nobil, dar nu într-o negare veselă şi cinică, aşa cum ar profera-o Felix Krull. Prorocirea sfârşitului se transformă într-o nesfârşită tânguire a unui suflet sărman, lovit de soartă, ca nimeni altul chinuit. „Pentru că mor ca un creştin şi rău, şi bun", cuvintele vechiului Oratio Fausti ad studiosos (Cuvântarea lui Faust către studenţi) devin tema generală dintr-o „lamentare gigantică cu varia- ţiuni — înrudită, ca atare, negativ, cu finalul Simfoniei a noua

şi variaţiunile ei pe tema bucuriei Moartea artistului rău şi bun în acelaşi timp este momentul regăsirii umanităţii, după pierderea ei totală. Nu este vorba de nici un miracol în acest lung şir de

paradoxuri, pe parcursul cărora nihilismul extrem se anihilează şi pe sine, iar Mefisto se transformă în Hristos, în Dumnezeu care deplânge sfârşitul crea- ţiunii sale („Nu asta am vrut eu!") — dacă intensitatea unei dureri în stare să răscumpere toate păcatele nu e totuşi un miracol. Da, Leverkiihn trebuia să „ia înapoi" lumina şi căldura, dar aceasta nu este vina ci nenorocirea lui, pe care el însuşi o consideră nenorocire. Da, el a trebuit să-i opună lui Beethoven şi lui Goethe, lui Shakespeare şi lui Tolstoi, o artă a negării, a disperării, a neantului, dar nimeni nu suferă mai chinuitor decât el însuşi de pe urma misiunii îngrozitoare care i-a fost încredinţată de o epocă îngrozitoare. Această suferinţă — susţine Thomas Mann — reprezintă tocmai puntea pe care spiritele damnate, Dostoievski şi Nietzsche, Kierkegaard şi Kafka, se pot reîntoarce la umanitate. De aceea îşi permite scriitorul un ultim paradox, mult invocata cadenţă poetică prin care se încheie capitolul şi în care reapare „speranţa dincolo de deznădejde" („die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit") — „ca o lumină în noapte" („als ein Licht in der Nacht").

Acest acord final era indispensabil, fără el existenţa ar fi ajuns insuportabilă. Nu se poate trăi fără speranţă. Thomas Mann ştia acest lucru mai bine decât oricine altul, îl ştia de mulţi ani; şi îl resimţea dureros Serenus Zeitblom, în mijlocul ruinelor patriei sale. „Au fost ani — îi auzim glasul — în care noi, copiii temniţei, visam un imn al triumfului, Fidelio, Simfonia a noua care să celebreze zorii eliberării Germaniei — al eliberării ei de către ea însăşi. Acum nu ni se mai poate potrivi decât un altul şi pe-acela îl vom cânta din adâncul sufletului: lamentarea fiului iadului, omenească şi divină lamentare, iz- vorând din subiectiv, dar extinzându-se necontenit, cuprinzând întregul cosmos, cea mai înspăimântătoare lamentare ce-a fost vreodată cântată pe-acest pământ." Lamentarea doctorului Faustus este cantata funebră scrisă pentru Germania — dar tocmai de aceea ultimul sunet îndoliat, „expirarea îndoielii nu mai e aceeaşi, şi-a schimbat înţelesul, licăreşte ca o lumină în noapte", ca simbol al încrederii în Germania, al convingerii că Diavolul se va întoarce în infern singur, fără sufletul mult încercat al acestei naţiuni care, după amarnice

suferinţe, va putea începe să trăiască o viaţă nouă, netenebroasă.

Oricât de aspru ar fi judecat Thomas Mann poporul său, pe cugetătorii şi artiştii germani — pe Adrian Leverkiihn, dar şi pe sine însuşi —, el n-a pierdut, n-a putut pierde nici o clipă speranţa în izbăvire. Germania lui Diirer, Bach, Kant şi Goethe — Germania Ifigeniei, a lui Fidelio şi a Simfoniei a noua, va supravieţui nazismului şi rasismului. In răspunsul amplu dat lui Walter von Molo, la 7 septembrie 1945, el respingea indignat „ideea că dracu' a luat Germania în chip definitiv"; şi îşi reafirma astfel convingerea după care Germania nu poate fi identificată cu scurtul şi întunecatul episod purtând pecetea infamantă a lui Hitler, nici cu era bismarckiană a Reichu- lui, nici măcar cu perioada de două sute de ani aşezată sub semnul lui Frederic cel Mare, şi tocmai pentru că o asemenea identificare nu este posibilă, Germania va găsi cu siguranţă forţa de a se reconstrui pe sine însăşi în spiritul unui „umanism social", pe care scriitorul îl vedea ca depăşind cu mult „democraţia burgheză" tradiţională. Cu această speranţă se încheie şi prelegerea Germania şi germanii; ea este totodată unul din motivele emisiunilor radiodifuzate Ascultători germani!, alături de ideea că germanul nu este nici diavol, nici înger, ci om, care va trebui să înveţe să trăiască din nou între oameni. „îngrozitor de grele şi de anihilante au fost prejudiciile aduse numelui de german — spunea publicistul la încheierea acestor emisiuni, pe 10 mai 1945 —, şi puterea a fost pierdută. Dar puterea nu e totul, nu e nici măcar principalul [parcă l-am auzi pe Iosif, la capătul drumului său, luminându-şi fraţii — n. n.], iar demnitatea germană nu a fost niciodată pur şi simplu atributul puterii. Germanii au mai dobândit şi altă dată, şi vor mai dobândi şi de acum înainte, atenţie şi admiraţie, printr-o contribuţie umană, prin spiritul liber."

Cadenţa finală a capitolului consacrat Lamentării doctorului Faustus aprindea o lumină în noapte, înfăptuia minunea dincolo de hotarele credinţei. Ideea revine textual în ultimele cuvinte ale naratorului din epilogul romanului: „Când oare, din paroxismul unei disperări fără scăpare, vor miji — miracol incredibil — zorile speranţei? Un om însingurat îşi împreunează mâinile şi rosteşte: Fie-i Domnului milă de sărmanele voastre suflete, prietenul meu, patria mea."

Doctor Faustus este o altă „lamentare a doctorului Faustus", un roman despre muzică, dar şi un roman muzical, o can

tată tragică, un sfâşietor cântec de jale, un lung şir de variaţiuni pe tema plângerii. Adrian Leverkiihn şi Thomas Mann au compus fiecare câte un Parsifal al vieţii lor, câte o „operă a sfârşitului". „Simţeam foarte bine că romanul meu trebuie să sfârşească prin a fi ceea ce povestea, şi anume muzică constructivă", mărturiseşte Romanul unui roman; iar scrisoarea către Theodor W. Adorno din 30 decembrie 1945 accentuează aceeaşi constatare: „[...] relaţiile mele cu muzica au un oarecare renume, m-am priceput întotdeauna să fac muzică în literatură, m-am simţit pe jumătate muzician, am transpus în roman tehnica ţesăturii muzicale

„Muzica în literatură" este temelia esteticii lui Thomas Mann. Până la Doctor Faustus, ne-au furnizat dovezi în acest sens Moartea la Veneţia, Muntele vrăjit sau Lotte la Weimar. Unica excepţie părea să fi fost Iosif şi fraţii săi. Tetralogia este în- tr-adevăr cartea cea mai plastică, mai vizuală şi mai palpabilă, a povestitorului, cu o pondere relativ mare a elementului descriptiv, o modelare sculpturală a caracterelor, în spiritul clasicismului antic. Iosif este deseori şi amănunţit descris, Leverkiihn niciodată; pe Iosif îl vedem, pe Adrian doar îl auzim. Obsesia ochilor negri şi albaştri de care compozitorul este urmărit toată viaţa nu reprezintă decât tot un motiv „muzical", de coloratură erotică; iar curajul scriitorului de a introduce în carte un personaj care nu apare niciodată la modul propriu, doamna von Tolna, îşi are semnificaţia lui. Mut-em-enet ne încântă prin concreteţe, prin expresivitatea plastică a fiinţei sale; Clavdia Chauchat, ca şi majoritatea personajelor feminine din Doctor Faustus, se pot în bună măsură dispensa de asemenea atribute. Intâlnindu-i, i-am putea uşor „recunoaşte" pe Iacob sau pe Iosif; pe Hans Castorp ori pe Adrian Le- verkiihn ar trebui, în schimb, să-i regăsim într-o atmosferă spirituală şi o tonalitate anume.

Şi totuşi, delimitările de acest fel se dovedesc până la urmă rigide, inexacte. Dominanta muzicală nu exclude plasticitatea, iar cartea în care elementul plastic este cel mai evident se dezvăluie în cele din urmă tot ca „muzică literară". Să ne amintim ce rol hotărâtor acordă tetralogia visului, simbolului, subtex-

tului, parabolei, să ne amintim de construcţia simfonică a prologului, a discuţiilor dintre Mut-em-enet şi Putifar, dintre Iosif şi Amenhotep, de extraordinara „linie muzicală" (tempo, tonalitate, gradaţii, armonii, contrapuncte) prin care se dezvăluie funesta dragoste a frumoasei Mut-em-enet.

Muzicalitate are la Thomas Marin şi dialectica ideilor — „jocul" cu motivele, trecerile de la realitate la vis şi înapoi, simbolurile şi aluziile, ascunsele şi complicatele rime din interiorul ţesăturii artistice, poetizarea prozei. Muzicalitate înseamnă contrariul descriptivismului static, al linearelor rezolvări prin „da" sau „nu", înseamnă un permanent flux şi reflux al ideilor, o dinamică a sentimentelor, a trecerilor imperceptibile dintr-o stare în alta, o corelare şi o întrepătrundere a caracterelor, înseamnă înlocuirea prezentului cu trecutul sau a acestuia cu viitorul, înseamnă o legătură organică între martiriu şi renaşterea vieţii. Gândirea mitică a eroilor tetralogiei este muzicală. Iacob vorbeşte în teze şi antiteze, în gânduri cu rimă şi aluzii îngemănate, în adâncul infernului cugetările lui Iosif sunt organizate muzical, într-o armonioasă melodie executată pe mai multe voci. Autorul ne dezvăluie meditaţiile eroului din timpul celor şaptezeci şi două de ore ale captivităţii în fântână ca pe o miraculoasă împletire a vocilor de sus, de mijloc şi de jos. La fel în Egipt, „substanţa muzicală a vieţii sale sufleteşti" o compuneau mai multe „motive de vis": motivul „dispariţiei", al „înălţării", al „aducerii după sine", căruia i se opune, la rândul său, motivul groazei lui Iacob faţă de ţara pierzaniei — pentru ca din contrast să se nască o superioară consonanţă, „neliniştitor de frumosul motiv al revederii" dintre tată şi fiu.

„Este admirabil şi măguleşte spiritul, cum se ordonează, în această istorie, frumoasele corespondenţe şi cum o întâmplare se împlineşte în replica sa." (în original rima e şi lexicală: „[...] ein Stiick in seinem Gegenstiicke erfiillt".) Armoniile tetralogiei sunt emise parcă de o uriaşă orgă, se rostogolesc maiestuos şi se împlinesc într-o monumentală construcţie. Laitmotivele romantice ale lui Richard Wagner sunt aici integrate într-o monumentalitate clasic-barocă apropiată de cea a lui Johann Sebastian Bach; iar Iosif, făuritorul viselor şi al gândurilor împletite în sfinte jocuri, ne apare drept un iscusit muzician,

precum „muzician" fusese Hans Castorp, un compozitor, precum compozitor va fi Adrian Leverkiihn!

Autorul are dreptate: el a urmărit întotdeauna muzica în literatură, iar Doctor Faustus sau Alesul nu sunt decât ultimele şi cele mai evidente dovezi. Biografia lui Adrian Leverkiihn este construcţie muzicală, cum sunt şi aventurile lui Hans Castorp în Muntele vrăjit. Asemenea unui nou Faust ori al unui posibil roman despre Nietzsche, este tot o repetare rniti-

că, după cum a reprezentat şi pentru Thomas Mann un prilej de revenire în atmosfera unor universuri niciodată uitate. Ce altceva dacă nu „clişee mitice" sunt, de pildă, citatele cu care e împânzit romanul? Retopirea unor fapte, date, idei cunoscute într-un rezultat artistic inedit nu este altceva decât o reluare în spiritul mitului a unor teme eterne, iar tehnica montajului folosit urmăreşte un vădit efect muzical, încântarea urechii avertizate la auzul unor variaţiuni noi pe teme vechi. „Je prends mon bien ou je le trouve" („îmi iau bunurile de unde le găsesc"), îşi repeta Thomas Mann cuvintele lui Moliere, şi făcea aceasta din motive de principiu, de dragul unor idei precise.

Nietzsche nu este niciodată amintit în roman, dar referirile la biografia lui, la simptomele bolii de care suferea, ca şi citatele din cărţile şi scrisorile lui sunt numeroase. Adrian o cere în căsătorie pe Mărie Godeau prin intermediul prietenului său, aşa cum procedase Nietzsche, aşa cum se întâmplă în piesele lui Shakespeare, şi el se amuză citând aceste din urmă surse. Doamna von Tolna este „copia" doamnei von Meck,
Ijrietena şi adoratoarea nevăzută a lui Ceaikovski. în lecţiile ui Wendell Kretzschmar numele lui Th. Wiesengrund-Ador- no, care l-a ajutat mult pe Thomas Mann în elaborarea romanului, circulă sub forma unui cifru, după cum Adrian încifra- se în compoziţiile sale simbolica Hetaera esmeralda. Lucrările lui Leverkuhn, inventate de scriitor, sunt prezentate publicului de către dirijori reali: simfonia cosmică^ de Bruno Walter, oratoriul apocaliptic, de Otto Klemperer. In carte figurează, într-o voită dezordine, nume fictive şi adevărate, în monologul lui Saul Fitelberg sunt amintiţi James Joyce, Pablo Picas- so, Ezra Pound, Jean Cocteau, Eric Satie...

Scopul originalei tehnici a montajului este prin excelenţă

muzical, apropiat procedeului mitic al tetralogiei: acela de a stabili un subtil şi labil raport între real şi iluzie, de a permite lunecarea de la adevăr la poezie şi înapoi, de a insufla operei întregi un caracter visător şi simbolic. „Citatul în sine are ceva specific muzical, în ciuda aspectului său mecanic care-1 caracterizează, dar, în afară de asta, e o realitate transformată în ficţiune, ficţiune ce absoarbe realitatea, un straniu, himeric, fermecător amestec de sfere."

Muzical este procedeul mixturilor estetice, dizolvarea tragicului în comic şi din nou întoarcerea la o tonalitate tragică, împletirea supremei gravităţi cu ironia, cu permanenta paro

diere şi autoparodiere a eroilor şi a autorului însuşi. Muzicală este ideea de a înlocui succesiunea lineară a temelor şi explicarea lor consecutivă prin enunţarea întregului complex de motive din prima clipă şi aprofundarea lor în cursul unor permanente reveniri în spirală. Această construcţie este specifică lui Thomas Mann, care în fiecare capitol reuneşte din nou şi din nou, aprofundându-le, perspectivele de ansamblu. Recomandarea scriitorului de a citi Muntele vrăjit de două ori este valabilă într-o măsură şi mai mare pentru Doctor Faustus, al cărui început nu poate fi înţeles pe deplin decât prin prisma sfârşitului. Aş aminti în acest sens feluritele motive care apar din primele capitole ale romanului, dar pe care cititorul neavertizat încă nu le receptează ca atare: motivul râsului conexat celui al răcelii sufleteşti, motivul ochilor negri şi albaştri, motivul mamei, motivul paralelismului dintre peisaje ş.a. în continuare, aceste motive sunt variate, conexate, amplificate, întregite cu altele noi. în ultimă instanţă, trebuie deci să cunoşti cartea întreagă pentru a înţelege fiecare capitol în parte. Această situaţie, neobişnuită pentru un roman tradiţional, devine axiomatică pentru o lucrare muzicală complexă şi unitară, a cărei adevărată audiere începe de fapt din clipa unei noi audiţii.

Discuţia lui Leverkiihn cu Diavolul, acest singur capitol, al XXV-lea, rezumă în fond toate motivele, toate ideile, toate semnificaţiile romanului, care, la rândul lor, au mai fost prezentate sintetic în capitolul al VUI-lea, consacrat lecţiilor lui Wendell Kretzschmar. în cazul capitolului al XXXIV-lea, revelaţia e aceeaşi: din nou, caracterizarea oratoriului Apocalipsis

cumfiguris cuprinde întreg spectrul coordonatelor sociale, etice, artistice necesare înţelegerii tragediei lui Adrian Le- verkiihn şi a Germaniei. Acelaşi lucru îl dovedeşte, în fine, capitolul al XLVI-lea, închinat cantatei finale a compozitorului, Lamentarea doctorului Faustus.

Structura romanului seamănă cu o spirală muzicală, în care dominantele revin adâncindu-se mereu. Repetarea aceasta în interior este legată de repetarea diverselor straturi exterioare, biografice sau istorice: Doctor Faustus ţine să repete în acelaşi timp Casa Buddenbrook, Muntele vrăjit, Iosifşi fraţii săi — şi, pe un plan mai larg, Biblia, Divina comedie, Hamlet, Fa- ust, Fraţii Karamazov, Parsifal, Ecce homo.

La sfârşitul zbuciumatei sale vieţi, Adrian Leverkiihn îşi adună prietenii, aşa cum îşi adunase studenţii şi doctorul Fa-

ustus din cartea populară, pentru a le împărtăşi îngrozitoarea taină a existenţei sale. Având în faţă partitura operei de adio, Adrian rosteşte un cutremurător cuvânt de rămas bun, rezumat final al tragediei sale, care pune pe fugă invitaţii: asemenea fraţilor lui Iosif, ei au trăit în dramă, dar n-au priceput-o niciodată. Acest ultim cuvânt recapitulează pentru ultima oară, în spiritul miturilor, discuţia cu Diavolul şi întâlnirea fatală cu Hetaera esmeralda, anii de studenţie din Halle, venirea la Leipzig şi implicit la muzică, ideile despre criza artelor şi „străpungerea" realizată de artist într-o creaţie înnoită, eşecurile în dragoste, în prietenie, în sentimentele paterne, visurile şi coşmarurile care i-au răvăşit sufletul, crima pe care indirect a făptuit-o şi pedeapsa pe care a binemeritat-o. Această ultimă revenire pe spirala tragediei lui Leverkuhn realizează totodată o revenire pe spirala literaturii şi a istoriei, de la infernul biblic şi dantesc, prin straturile germane străvechi, până la haosul sufletului contemporan al acestei zbuciumate naţiuni.

Diavolul s-a ţinut de cuvânt: la capătul acestei cutremurătoare Oratio Fausti ad studiosos, adică exact după douăzeci şi patru de ani de damnaţiune, Adrian Leverkuhn îşi pierde raţiunea; şi până în clipa morţii sale, 25 august 1940, din geniul lui de odinioară nu mai supravieţuieşte decât o mască neînsufleţită, care-i aminteşte bunului famulus şi prieten al său acelaşi „Ecce homo". Peste istoria suferinţelor lui pluteşte, ca o

târzie izbăvire, răscolitoarea melodie finală. „Dar, prieteni, atât cât eram de păcătos, ucigaş, duşman al omului, dedat la desfătări cu Diavolul, de muncit totdeauna am muncit, fără să ţin seama de nimic, am creat fără hodină [...], fără somn, am trudit ca să făptuiesc opere grele, după cuvântul Apostolului: «Cine lucruri grele cată, greu îi va veni!»"

SUFERINŢĂ TÂRZIE

„în anii douăzeci ai secolului nostru, la Diisseldorf pe Rin, locuia o doamnă Rosalie von Tiimmler, văduvă de mai bine de un deceniu, împreună cu fiica ei Anna şi fiul ei Eduard, ducând un trai confortabil, chiar dacă nu îmbelşugat." Născută în luna mai, fiică a primăverii şi altminteri, admiratoare a naturii şi a neasemuitelor ei daruri, Rosalie întâmpină bătrâneţea cu anxietate şi iritare. Prin întreaga sa fiinţă femeie şi mamă, ea resimte stingerea vitalităţii ca pe o nedreptate, o absurditate fiziologică, dar, dornică de echilibru, se supune legilor firii şi îşi acomodează sufletul, resemnat, condiţiilor trupeşti. In aparent armonioasa ei existenţă pătrunde însă un element distonant şi o răvăşeşte: tânărul american Ket Kea- ton, profesorul de engleză al lui Eduard şi oaspetele din ce în ce mai dorit al casei Tiimmler. Văduva, care-şi sărbătorise tocmai împlinirea celor cinci decenii de viaţă, se îndrăgosteşte de trimisul Lumii Noi, persoană în toate privinţele mediocră, dar beneficiarul a numai douăzeci şi patru de ani. Sentimentul acesta târziu ea îl salută ca pe un cadou neaşteptat şi nesperat al naturii, sublim în nefirescul şi firescul său, o recucerire a tinereţii pierdute, o întoarcere la izvoarele veşnice ale vieţii. Marea sărbătoare a pasiunii o renaşte pe Rosalie, întâi sufleteşte, apoi trupeşte. Materia şi spiritul se armonizaseră în veştejirea lor, trebuiau deci să se înfrăţească şi acum, în clipa înfloririi! Dăruindu-se dragostei spontan, fără prejudecăţi, eroina obţine din partea naturii supremul privilegiu, care o făcuse pe Sara la vârsta de nouăzeci de ani aptă să-l nască pe Isaac. Rosalie von Tiimmler este fericită, pentru că se simte din nou femeie, în deplinul înţeles al cuvântului. Mirajul se destramă însă curând: vitalitatea ciclului, revenit pe neaştep

tate după întreruperea sa, nu fusese decât efectul unui cancer. Supremul semn al sănătăţii era doar expresia bolii. Natura iu-

bită, în a cărei înţelepciune şi dărnicie Rosalie se încrezuse fără şovăire, a înşelat-o cu perfidie. Nobilul spectacol se dovedeşte a fi fost o farsă grotescă, prolog al implacabilei morţi!

Tonio Kroger inaugurase acel complicat univers de teme şi motive poetice, pe care opt romane l-au desăvârşit în lărgime şi adâncime, în tonalităţi multidimensionale. Exact o jumătate de veac mai târziu, acest cosmos intelectual se regăseşte într-o incarnare laconică de adio, în povestirea al cărei subiect tocmai l-am rezumat — Die Betrogene, Cea înşelată (1953). Casa Buddenbrook îl precedase pe Tonio Kroger, iar Mărturisirile escrocului Felix Krull au fost încheiate (deşi până la capăt n-au mai putut fi terminate) după Cea înşelată. După cum cel mai sugestiv preludiu a fost laconica povestire a tinereţii, acordul final îl surprindem într-o târzie ipostază a aceleiaşi forme. Mă întorc, aşadar, din împărăţia masivelor construcţii într-un domeniu mai aerian, şi procedez astfel poate în primul rând din sentimentul pietăţii pentru simetriile îndrăgite de Thomas Mann, din dorinţa de a mă încadra în „cercul" operei sale, în a sa sferică „muzică a sferelor", deşi nici pitagoreică şi nici mistic creştină. încântă „jocul sfânt" al raportărilor şi corespondenţelor, pe care o viaţă întreagă l-a jucat artistul, farmecă arta lui de a se schimba şi de a rămâne acelaşi, de a anticipa totul la început de drum şi de a recapitula totul la capătul său.

Cea înşelată se desfăşoară asemenea unui cvartet, în care vocile bărbăteşti au rolul secundar. Asemănător întru totul locotenent-colonelului von Tummler, decedat la începutul războiului într-un accident de automobil, Eduard „era puţin dotat pentru studiile umaniste, visând să devină inginer, ca să construiască poduri şi şosele" — se afla adică în situaţia iniţială a lui Hans Castorp, fără să simtă însă chemarea vreunui munte magic, incapabil de un catharsis purificator: el rămâne obligatoriu un figurant umil al dramei. Ket Keaton, de o vârstă cu el, modelat tot dintr-o materie practică şi dură, pare a fi obţinut o partitură mai de soi, însă proporţiile lui reale le restabileşte curând însăşi eroina principală a povestirii: „De el s-a folosit natura, ca să săvârşească o minune cu sufletul meu!" Tânărul american e un mijlocitor prozaic între lumi, un Hermes demonetizat, aducând a Felix Krull. Pentru muncile grele de acasă el foloseşte mănuşi, are de aceea mâini fine, de aristocrat, în schimb la masă nu ştie să se poarte; în colegiu îl

interesează atletismul şi istoria, şi tocmai această pasiune infantilă pentru atmosfera veritabil istorică, de preferinţă medievală, l-a îndemnat să rămână pe vechiul continent, anume în Germania, ţara pe care o preferă între toate. Keaton este un incult pasionat de cultură, un vlăstar tânăr şi viguros care ar vrea să se altoiască pe trunchiul îmbătrânit al Europei. înstrăinat de patria sa adevărată, el nu se acomodează pe deplin nici celei deliberat adoptate, încearcă să fie o punte de legătură între ele, este un veşnic şi instabil drumeţ, un experimentator cu moralitate labilă, un ferment dubios, mai aproape de escrocii moderni decât de cei mitici, dăruiţi astrului veşnic călător, Luna. Declanşând tragedia, chipeşul seducător renaşte pe un teren inedit o situaţie adesea întâlnită la Tho- mas Mann. „Seducători" doar fuseseră la el atâţia bărbaţi: Tadzio, Iosif, Felix Krull, Rudi Schwerdtfeger. De ce ne-am mira, surprinzând în trăsăturile victimei reminiscenţe din Mut-em-enet, Madame Houpfle, Ines Rodde; sau, încrucişat, din Gustav Aschenbach?!

Rosalie von Tummler este ultima dintre eroinele autorului pe care întâmplări neprevăzute şi dureroase le obligă să abandoneze cenuşia lor condiţie burgheză. Fiecare a întâlnit în calea ei o „Veneţie", fiecare a gustat din miracolul unui nou „Venusberg" şi a cunoscut nebănuitele trepte ale acelei „înălţări" — fatale pentru Aschenbach, salutare pentru Castorp. Gerda Buddenbrook întâlnise muzica, Gabriele Kloterjahn — boala, Ines Rodde — patima, Charlotte Buff — geniul. Aventurile vieţii lor le-au smuls de pe orbita rutinei şi a banalităţii, le-au opus propriilor părinţi şi copii, mediului filistin în care crescuseră şi căruia îi fuseseră parcă pentru veşnicie predestinate. Chinuitoarele alternative, confruntările pasionante, imperativul opţiunilor categorice le-au ruinat sau purificat în- zestrându-le, oricum, cu personalitate. Prin criză ajunge şi Rosalie o personalitate — din Diisseldorf nu este, prin urmare, o cale atât de lungă până la Liibeck, Weimar ori Miinchen, nici măcar până la Davos, Veneţia, India sau Egipt.

Rosalie şi fiica ei Anna personifică principii de viaţă opuse, iar povestirea interesează mai ales datorită acestui conflict temperamental şi filosofic. Dilema e de la început limpede: „Mai înaltă decât mama ei, domnişoara von Tummler avea aceiaşi

ochi de culoarea castanei şi totuşi nu chiar aceiaşi, deoarece le lipsea materna vioiciune naivă, privirea lor fiind mai curând de o răceală visătoare." Motivul ochilor şi al răce-

lii ne este cunoscut din Doctor Faustus, şi în caracterizarea Annei vom distinge urme leverkiihniene: cunoscând de timpuriu boala şi singurătatea, nefericită în dragoste, Anna devine o ascetă, iar la treizeci de ani o găsim refugiată într-o pictură cerebrală, sever spiritualizată, abstractă şi simbolică până la matematizarea de manieră cubistă. „Doamna von Tiimmler privea cu mare respect, dar şi cu întristare tablourile fiicei ei, în care rafinamentul se asocia cu primitivitatea, decorativul cu meditaţia profundă şi un foarte rafinat simţ pentru combinarea culorilor cu rigoarea ascetică a configurării." Sinonimă până în detalii cu muzica lui Adrian Leverkiihn, această artă îi este Rosaliei inaccesibilă şi inacceptabilă. Opunând cele două concepţii pe tărâm estetic, Thomas Mann le descrie cu egală ironie: cercurile ei cenuşii-galbene, încadrate în stranii linii spiralate, Anna le intitulează gratuit Arbori în vântul serii, Rosalie o îndeamnă în schimb să picteze ceva pentru inimă, un buchet de liliac de pildă, atât de proaspăt încât să-i mai simţi aroma...

Modesta pictoriţă este o pastişă a modernismului demonic leverkiihnian, iar partenera ei — mai tradiţională şi mai naivă chiar decât Serenus Zeitblom. Restrângerea dimensiunilor sufleteşti nu anihilează totuşi seriozitatea înfruntării. în mediul familiei germane de rând reapare alternativa care-1 preocupase pe eseist în analiza titanilor scrisului, Goethe şi/sau Schiller, Tolstoi şi/sau Dostoievski, în scrierile despre Wagner şi Nietzsche, dar şi pe povestitor în istoria lui Hans Castorp şi Adrian Leverkiihn, în biblicele parabole despre Iosif şi Moise, în mitul lui Gregorius şi al „capetelor schimbate": raportul dintre corp şi suflet, emoţie şi raţiune, natură şi spirit, echilibru şi haos, sănătate şi boală. întrebarea fundamentală pe care o reactualizează disputa Rosaliei cu Anna este cea privitoare la atitudinea omului faţă de natură, căreia cu mai bine de un secol şi jumătate în urmă Friedrich Schiller îi consacrase disertaţia filosofică Despre poezia naivă şi sentimentală.

Merită natura stimă, trebuie omul să se încreadă în gene-

rozitatea, în dărnicia ei, şi s-o urmeze? Răspunsul Rosaliei este hotărât afirmativ. Ea este entuziasmată de frumuseţea peisajului bucolic, de vitalitatea elementară cu care bătrânul şi singuratecul stejar îşi înfruntă soarta, de trandafirii cu miros îmbătător. Fiicei sale aromele violente ale naturii îi provoacă, dimpotrivă, dureri de cap, iar entuziasta propunere de a încerca transpunerea acestei feerii olfactive în culori tâ

năra o califică drept o fantezie naivă şi răsuflată. Scepticismul Annei îl confirmă simbolica întâmplare, apropiată celei petrecute în exotica grădină a prinţului Salina din romanul lui Tomasi di Lampedusa, Ghepardul: splendida aromă de mosc, pe care Rosalie o întâmpină ca pe o nouă minune a pământului, se dovedeşte a fi exalaţia unor odioase resturi organice în plină putrefacţie. „în tranziţia ei echivocă şi în ambivalenţa ei, emanaţia urâtă, care atrăgea sute de muscoi, nu mai putea fi numită duhoare, putând fi fără îndoială socotită miros de mosc."

Iată primul semnal de alarmă asupra înşelătoriilor de care e capabilă natura. Dar Rosalie nu ia în seamă avertismentul, înfrângerile sale ea şi le sărbătoreşte ca victorii. Pasiunea ei pentru Ket Keaton, transformările sufleteşti şi trupeşti pe care le provoacă, au loc toate sub semnul ambiguităţii, oscilează continuu între regenerare şi degenerare. Rosalie pare şi se simte tot mai sănătoasă, tânără, robustă, dar fiica ei vede în această „primăvară a durerii" o iluzie periculoasă a simţurilor. Ea îşi cunoaşte mama ca pe un om simplu şi echilibrat, de aceea o înfricoşează cuvintele ei noi, „cuvinte ca acelea pe care le făuresc poeţii, cuvinte dureroase şi bolnave", cuvinte ale destrămării. Anna caută să oprească procesul fatal, să-l în-depărteze pe Keaton sau să organizeze o evadare, dar Rosalie este neînduplecată. Cum poţi uita, îşi dojeneşte ea odrasla, pilda Sarei, care şi ea se îndoise de harul ceresc?! „Vorbeşti despre natura dragă, dar o insulţi prin pretenţiile tale, vrei s-o jignesc şi eu sugrumând în mine primăvara dureroasă prin care mi-a binecuvântat sufletul!"

Rolurile se inversează, ca de atâtea ori la Thomas Mann: cerebrala Anna doreşte armonizarea sufletului cu corpul îm-bătrânit al mamei sale, iar aceasta din urmă, telurică în toate, vrea cu tot dinadinsul ca tumultuosul ei suflet să-i întinerească

trupul. Echilibrată şi naivă, Rosalie este capabilă de furtuni autentice, fiica ei se mulţumeşte cu cele închipuite. „Spune: cine e artistă dintre noi două — eu sau tu?", exclamă doamna von Tiimmler, şi nu greşeşte. Adevărata artistă este cu siguranţă ea, o artistă a vieţii, armonioasă, dar în stare să sufere şi să se jertfească. Credinţa ei în mila naturii pare a triumfa. „Nuiaua vieţii cu care m-a bătut această tinereţe mi-a atins nu numai sufletul, ci şi corpul, şi a făcut din el un izvor curgător." Miracolul o îngrozeşte însă mai mult pe Anna, şi buzele ei rostesc pentru a doua oară cuvântul temut: „Zerstorung".

„De ce oare îmi vine din nou pe buze acest cuvânt: distrugere? [...] De ce mi se pare mereu potrivit, ca şi cum întreaga bunavestire, a cărei fericită victimă eşti, ar avea ceva a face cu distrugerea?" Are a face cu ea, deoarece natura-mamă cunoaşte mistificările, obişnuieşte uneori să încurce primăvara cu toamna, începutul cu sfârşitul. La fel ca pe vremuri eroul periculoasei aventuri veneţiene, văduva se gândeşte de acum la o uşoară subliniere cosmetică a întineririi ei, şi excursia spre castelul Holterhof o întreprinde tot pe apă, într-o barcă cu motor. Aici, în castelul medievalelor „alteţe regale", i se destăinuie ea în fine necioplitului june, învăluită nu în mireasma de iasomie şi de mălin, ci în atmosfera mormântului. Sâsâitul vrăjmaş al lebedei negre de pe lacul castelului fusese simbolică: peste noapte Rosaliei îi vine rău, este transportată la clinică, operată de doctorul Muthesius în acompaniamentul unor comentarii reci, demne de personalul medical al sanatoriului Berghof; şi în câteva zile Rosalie von Tummler moare din pricina unei tumori maligne, pe care — în concepţia scriitorului — ea însăşi o provocase prin nesăbuita ei sete de viaţă.

Cea înşelată este ultima povestire a lui Thomas Mann. Ide- ea ei complexă e constituită din straturi, concepute toate după principiul pro şi contra. Dedublările în opuse, argumentele de o parte şi de alta, jocul rafinat de afirmaţii şi negaţii, preced unitatea finală. De aici şi o oarecare labilitate a semnificaţiilor, dreptul acordat cititorului în a alege, în a-şi forma „independent" judecăţile de valoare. Scriitorul n-a procedat de fapt decât la postularea problemei dintr-un unghi cu o deschizătură foartă largă, ceea ce — în prelungire — a sporit zona penumbrelor, dar

totodată a permis libera alternare şi îngemănare de planuri şi sensuri.

Din punct de vedere strict tematic, întâmplarea însăşi este ambivalenţă. A procedat Rosalie bine, urmând chemarea inimii sale, sau ar fi trebuit s-o înfrângă, în spiritul cumpătatei Anna? Temerile fiicei se arată întemeiate, dovadă chiar titlul povestirii. Şi totuşi, victima nu se recunoaşte nici o clipă în această postură, nu acceptă evidenţa înşelătoriei. Thomas Mann pune faţă în faţă două adevăruri, fiecare susţinut de argumente reale, dar inacceptabil de către partea adversă. Ceea ce se petrece nu este cu adevărat un dialog, menit să elucideze care dintre atitudini e justă, ci prelungirea unor linii paralele, condamnate să nu se întâlnească vreodată. „Fap

tele sunt evidente, faptele cu elocvenţa lor sunt strigătoare la cer, dar sentimentele, domnilor — sentimentele sunt cu totul altceva." Exclamaţia lui Dmitri Karamazov caracterizează exact situaţia, chiar dacă faptele sunt într-adevăr reale, cum nu sunt în romanul lui Dostoievski. Ca atare, Anna personifică „adevărul faptelor", iar Rosalie — „adevărul sentimentelor". Simpatia autorului neiertător, se află, evident, de partea celei din urmă.

Povestitorul repune în balanţă vechea alternativă a romanelor şi eseurilor sale, alegerea între natură şi spirit, sentiment viu şi raţionament rece, sănătate şi boală. El creează o situaţie în care totul să fie în defavoarea „copiilor naturii", în primul rând natura însăşi, tocmai pentru a-i putea susţine cu mai multă încăpăţânare şi îndârjire. După sumbra istorie a lui Adrian Leverkiihn, dominată de spiritualitatea lui Nietzsche, scriitorul a simţit parcă nevoia revenirii la temperamentele şi atitudinile robuste, carnale, pătrunse de sevele vieţii, necesitatea reafirmării unei activităţi artistice „naturale", simbolizate la cel mai înalt nivel de personalităţile lui Goethe şi Tolstoi. Cu mai bine de trei decenii în urmă, în eseul închinat umanismului, prin aceşti titani ai literaturii, Thomas Mann mărturisise deschis afecţiunea sa faţă de marii „naivi", slujitori ai naturii, încrezători în nesecata dărnicie a vieţii. Acum el îşi exprimă aceeaşi convingere prin făptura unei femei simple, dar care creşte văzând cu ochii până la dimensiuni care o fac comparabilă cu un artist. Rosalie ajunge simbolul dragostei de viaţă şi al setei de

fericire, pe care omul nu se cuvine să le trădeze nici în cele mai cumplite încercări. Nu trebuie să nesocoteşti viaţa, chiar dacă ea te nesocoteşte, nu trebuie s-o înşeli, chiar dacă ea te înşală. Acest laitmotiv al povestirii răsună apoteotic în cuvintele de adio ale muribundei: „Anna, să nu vorbeşti de înşelăciunea şi cruzimea batjocoritoare a naturii. Nu o ocărî, cum nu fac nici eu. Mă despart cu părere de rău — de tine, de viaţă cu primăvara ei. Dar cum ar putea fi primăvară fără moarte? Moartea e totuşi un mijloc de seamă al vieţii, iar dacă a luat pentru mine chipul reînvierii şi al poftei de viaţă, n-a fost minciună, ci bunătate şi îndurare."

Transfigurând înfrângerea în victorie, înşelătoria în har, Thomas Mann rămâne consecvent predilecţiei sale de a contopi extremele. Moartea ca mijloc al vieţii, boala ca argument în favoarea sănătăţii, dezechilibrul în slujba armoniei — cunoaştem de mult viziunea aceasta, ea a constituit temelia şi

patosul Muntelui vrăjit, şi n-a lipsit nici din povestea lui Iosif. Pe urmele lui Hans Castorp a parcurs Rosalie drumul ei „genial" către viaţă, care în concepţia autorului rămâne drum către viaţă, chiar dacă eşuează în moarte. Este adevărat că schema povestirii şi multe motive ale ei par înrudite mai îndeaproape cu Moartea la Veneţia decât cu romanul în care autorul însuşi văzuse o replică dată destrămării, o replică în cele din urmă optimistă. Şi totuşi, cel puţin sub aspectul semnificaţiei filosofice generale, drama Rosaliei evoluează în direcţie inversă decât cea a lui Gustav Aschenbach, având acum un ascuţiş polemic evident la adresa estetismului pesimist al morţii. Aschenbach cade efectiv pradă decadenţei, Rosalie se păstrează de fapt sănătoasă. Obiectiv, ea se distruge pe sine, subiectiv însă nu se identifică nici o clipă cu forţele malefice, închinând până şi ultimul ei gând primăverii!

Semnificaţiile povestirii nu sunt aceleaşi pe toate planurile; se întâmplă chiar ca una dintre idei să contravină celeilalte. Afirmaţia o confirmă dilema amintită, învăţămintele sociale desprinse de autor din drama doamnei von Tummler fiind diferite de concluziile sale individuale. Destinul Rosaliei, ca persoană fizică, ca personalitate morală, atestă într-adevăr superioritatea vieţii, victoria sănătăţii în confruntarea cu boala şi

moartea; dar am greşi dacă am extrapola această evidenţă la destinul istoric implicat în naraţiune. Este neîndoios, înainte de toate, că Thomas Mann urmărise asemenea implicaţii, depăşind prin sfera şi însemnătatea lor cazul particular, respectiv amplificându-1 pe acesta din urmă într-un memento adresat naţiunii întregi. Ca şi predecesorii ei, Rosalie este exponentul unei lumi, seismograful perturbaţiilor ei, acul tremurător care indică procese şi deplasări de ansamblu. Personalitate inedită, interesând prin valori proprii, ea nu poate fi confundată cu nimeni altul, dar comunică pe căi ascunse cu tendinţele generale ale epocii, le dă glas şi le materializează fără să vrea. Raportul dintre termeni este complex, individul nu e subordonat direct legilor de ansamblu, nu devine copia lor nemijlocită, nu se transformă în simplu difuzor al spiritului vremii; dar nu vom greşi dacă îl vom califica totuşi ca pe un autentic „erou al timpului". Altfel spus, Rosalie are nu numai o existenţă în sine, ci şi o a doua, prin sine, funcţiei sale proprii i se adaugă o alta, simptomatică. Şi dacă în prim plan eroina merita să-i fie opusă lui Gustav Aschenbach sau Adrian Leverkuhn, în arierplan ea trebuie opusă sie însăşi,

deci calificată ca descendentă şi urmaşă a damnaţilor din Veneţia şi Pfeiffering.

Paradoxala trecere din domeniul intim în cel simptomatic o putem înţelege tot în lumina mitului fauslian, şi anume a variantei sale modeme, pe urmele lui Friedrich Nietzsche. Independent de însuşirile ei personale, Rosalie se conformează prevederilor schemei filosofice în care Thomas Mann văzuse de mult cheia simbolică a „tragediei germane". Autorul a ales un personaj echilibrat, pentru a descrie cu atât mai convingător mecanismul dezechilibrului, efectele narcozei sufleteşti, haosul spiritual. Intenţiile eroinei sunt oneste, ea are şi capacitatea de a-şi menţine integritatea umană. Aceste calităţi subiective nu epuizează însă tabloul. Diagnosticul doctorilor Knepperges şi Muthesius nu este doar medical, dar şi istoric, aparent ca prefigurare, în fapt ca recapitulare. Autorul este un judecător imparţial şi, la nevoie, sever. El cunoaşte numeroasele circumstanţe atenuante, nu uită totuşi antinomiile ambelor războaie mondiale. De aceea, când schimbă unghiul de vedere

din care analizează problema şi modifică în bună măsură însăşi problema analizată, el inversează datele evoluţiei, sensul deznodământului, termenii alternativei „natură-spi- rit", îl contracarează pe avocatul acuzatei, dă cuvântul, de astă dată, procuromlui. Iar rechizitoriul acestuia cuprinde învinuiri serioase, pe care onorata asistenţă le simte, nu poate să nu le simtă pe deplin întemeiate: Rosalie a încheiat şi ea un pact cu Diavolul, şi-a vândut sufletul în schimbul fericirii efemere, a călcat în picioare principiul etic, s-a scufundat în beţia simţurilor. Desfrâul „meridional" a copleşit din nou severitatea „nordică": înfrângerea seamănă cu a lui Gustav As- chenbach! „Gegen-sich-selbst-leben", să trăieşti împotriva ta însuţi — iată pătrunzătoarea formulă prin care e motivat întreg procesul destrămării, formulă pe care la un moment dat Anna o descifrează cu atâta precizie, încât nici mama ei, de cele mai multe ori refractară obiecţiilor, nu se poate sustrage vigurosului lor efect. „Armonia dintre trup şi suflet este cu siguranţă un lucru bun, indispensabil, iar tu eşti mândră şi fericită că natura, natura ta, ţi-a dăruit într-un chip aproape miraculos această armonie. Dar armonia între viaţă şi convingerile morale înnăscute este la urma urmelor încă mai indispensabilă, iar când este ruptă, nu poate rezulta decât un dezechilibru sufletesc, iar asta înseamnă nefericire. Nu intuieşti că acest lucru e adevărat? Că, dacă ai transforma în realitate ceea

ce visezi, ai trăi împotriva ta însăţi? în fond, ca şi papă, eşti le-gată de anumite principii, iar distrugerea acestor legături ar fi propria ta distrugere..."

Pledoaria aceasta, din gura Annei, n-o mai priveşte de fapt pe Rosalie von Tiimmler, sau nu pe ea, în primul rând. Dincolo de drama individuală, se profilează mulţi reprezentanţi ai aceluiaşi mediu, burghez şi intelectual, o parte a naţiunii germane. Locotenent-colonelul von Tiimmler n-a apucat să fie supus tentaţiei de a renunţa la tradiţionalele sale concepţii, soţia lui însă a fost atinsă de morbul dezagregării. în opera lui Thomas Mann, mamele au fost întotdeauna mai neliniştite, mai dornice să evadeze din universul strâmt al familiilor patriarhale, dând semnalul crizei stabilităţii de odinioară a biirgerilor. Acum este vorba de mai mult, e vorba de un proces mai amplu al

dezagregării, început tocmai în anii douăzeci (când se petrece acţiunea povestirii) şi definitivat mai târziu. în subtextul conflictului pulsează şi experienţa acumulată ulterior. Naţional-socialismul a pervertit toate noţiunile şi idealurile, le-a denaturat radical, a deturnat sensurile lor cândva relativ stabile; iar printre acestea un loc important a revenit tocmai unor concepte ca „viaţa", „natura", „sănătatea". în numele lor, în numele misticii vitalităţii şi-a desfăşurat fascismul ofensiva împotriva raţiunii şi demnităţii umane. Pe stindardul hitlerismului erau înscrise tocmai lozincile reîmprospătării, reîntineririi, regenerării naţiunii germane şi a faimoasei rase ariene. Povestea din Diisseldorf poate fi integrată în acest context din viitor. Autorul intentează indirect un proces acelei părţi din intelectualitatea germană, care s-a încrezut în vitalitatea nazismului, care a sperat ca astfel să dobândească însănătoşirea, angajându-se de fapt pe drumul bolii incurabile. Aventura nevinovatei Rosalie simbolizează, de departe, vina greu de răscumpărat a multora care, pe faţă sau în ascuns, conştient sau instinctiv, cu intenţii subiectiv bine-voitoare sau necinstite, aveau să participe la teribila aventură a Germaniei.

Maestrul aluziilor nu se mulţumeşte însă cu atât. Plasân- du-şi acţiunea la mijlocul deceniului al treilea, el îi prelungeşte semnificaţiile nu doar până la catastrofa naţională, ci mai departe, până în anii elaborării povestirii, când din nou, deşi în cu totul alţi termeni, se află la ordinea zilei „miracolul" întineririi. Ket Keaton, americanul robust şi primitiv, este o alegere de bună seamă neîntâmplătoare, mai degrabă pentru anii

de după cea de-a doua, decât pentru prima, conflagraţie mondială. Dragostea „bătrânei doamne" pentru yankee-ul dispus să nu mai părăsească niciodată Europa e punctată de accente satirice. Dezamăgit de politica lui McCarthy din timpul administraţiei Truman, fostul adept al lui Roosevelt revine din America în Elveţia şi, fără să privească înapoi cu mânie, amendează artistic dependenţele pe cale de a se contura — polar — în cele două Germanii. El ţine să se afişeze „echidistant" în raportare, îşi rosteşte conferinţele în oraşele ambelor părţi ale ţării sale, vremelnic despărţite; dar acum adaugă ironiei cu care îşi tratase personajele din Liibeck, Hamburg, Miinchen — pe

Thomas Buddenbrook, Hans Castorp, Gustav Aschenbach — şi distanţarea ironică de Rosalie von Tummler, cea îndrăgostită la Diisseldorf de Ken Keaton, tocmai pe vremea în care miinchenezii din cercurile frecventate de Adrian Leverkuhn se vânduseră Diavolului tot în vederea unei regenerări specta-culoase, a unei „străpungeri" vitale.

Intuim acest substrat al povestirii, independent de cât de sincere şi de bine intenţionate ar fi năzuinţele eroinei şi de cât ar fi coincis ele cu tainicele porniri de întinerire, inclusiv erotice, ale autorului însuşi. întrucâtva „cea înşelată" este şi mai ales va fi Germania însăşi, nu fără contribuţia sa proprie de atâtea ori înşelată.

Opt ani după încheierea primului război mondial, Thomas Mann îşi intitula, semnificativ, una dintre povestiri Dezordine şi suferinţă timpurie. Textul cel nou, scris tot la opt ani, dar de la terminarea celui de-al doilea război, ar fi putut fi numit, cu tot atâta temei, Dezordine şi suferinţă târzie. Ambele întâmplări au loc în anii tulburi de după întâia mare înfrângere a Germaniei; însă fiica doctorului Comelius, micuţa Lorchen, a avut timp să se maturizeze, măcar în plan literar, să întemeieze o familie, să aibă copii, să fi cunoscut decenii grele pentru ea şi pentru cei de o seamă cu ea, să i se fi năruit rând pe rând iluziile despre o viaţă cu adevărat fericită — iluziile doamnei von Tummler, atât de neomenos călcate în picioare. Dezordinea şi suferinţele se menţin după ambele războaie, în destinul eroilor, în destinul scriitorului. Thomas Mann, care pe vremuri se ascunsese sub masca profesorului de istorie Comelius, plăsmuindu-1 aproape de aceeaşi vârstă cu sine, ca părinte al unei familii aproape tot atât de numeroase ca şi a sa, muncit de nelinişti apropiate propriilor sale nelinişti, a fost, după un sfert de secol, din nou înşelat în iluziile lui nai

ve, înşelat de viaţa care nici de astă dată n-a respectat speran-ţele unuia dintre fiii ei devotaţi. Autoparodia nu a lipsit niciodată din creaţia lui Thomas Mann; în ultimul deceniu al activităţii s-a făcut însă simţită cu deosebire, învăluită în melancolii, în tonalităţi resemnate.

Bătălia cu hitlerismul pretinsese o unitate de voinţă, energii înzecite, o totală dăruire de sine. Doisprezece ani nefericiţi au

reprezentat, din acest punct de vedere, o perioadă „fericită" a vieţii scriitorului: totul se limpezise, totul avea un sens precis, totul se întemeia pe certitudini. Gânditorul altfel pândit de relativism, de scepticism, în stare să înţeleagă poziţii opuse şi să oscileze între ele, se afla atunci în posesia unor convingeri de neclintit, pe care mersul evenimentelor, atrocităţile tot mai deşănţate ale nazismului şi nevoia unirii tot mai strânse împotriva lui, nu puteau decât să le cristalizeze şi mai mult. „Ca să vorbesc în nume personal, pe mine tocmai fascismul, victoriile sale ca şi înfrângerea sa, nu prea dorită şi curând pe cât posibil reparată, m-a împins tot mai mult şi mai mult spre stânga filosofiei sociale şi efectiv a făcut, când şi când, din mine un soi de orator itinerant (Wanderredner) al democraţiei — un rol, pentru comicul căruia nu mi-a lipsit simţul nici măcar pe timpul când doream fierbinte căderea lui Hitler." Mărturisirea se află în cuvântarea Artistul şi societatea (1952), text care reafirmă şi „indivizibilitatea problemei umanităţii", ideea unităţii dintre estetic şi etic, necesar a fi întregită, în vremuri de restrişte, cu elementul „politic-social" („das Politisch-Gesellschaftliche"), chiar dacă nu evită „moralizarea politică" („das politische Moralisieren") şi nici măcar unele platitudini comice. în timpurile din urmă, „dreapta" şi „stânga" şi-au raliat inclusiv scriitorii. El însuşi, în rând cu alţi exilaţi şi autoexilaţi din Germania, s-a recunoscut, cu toate amendamentele unui nedezminţit ironist, ca situat (pentru a folosi titlul autobiografiei lui Leonhard Frank, apărut în acelaşi an 1952) „la stânga, unde-i inima".

înainte încă de a fi încheiat Doctor Faustus, Thomas Mann a intuit deplasări politice îngrijorătoare survenite în America postbelică, neaşteptate de el după anii de solidaritate antifas-cistă. La 1 decembrie 1946, el i s-a confesat prietenei sale Ag-nes E. Meyer: „în ansamblul ei, America nu e în dispoziţia cea mai fericită — păgubită moralmente de un război care a fost necesar, dar rău şi dăunător, de n-ar fi decât ca orice război. Iată antinomiile din această vale a plângerii. Acum asistăm la

multă întunecare a sufletelor, brutalitate hapsână, politică re-acţionară, ură rasială şi toate simptomele de depresiune spi-rituală — care nu trebuie însă să ne facă să uităm rezervele

bogate de intenţii bune şi de raţiune sănătoasă de care se bucură această ţară. Ca german, eşti fireşte terrtat să înclini spre pesimism şi te temi uneori că va trebui să mai trăieşti o dată mizeria, puţin modificată, din care n-ar mai exista posibilitatea de a emigra — căci încotro s-o iei? Condiţiile istorice, spirituale şi materiale sunt totuşi fundamental diferite şi mult mai favorabile aici. America o s-o scoată la capăt. Dar dacă se instaurează fascismul, voi putea invoca desigur că am fost invitat odată, împreună cu dumneavoastră, la masa senatorului Taft. Atunci poate scap de lagărul de concentrare." Gluma sinistră din final (ecou de peste un deceniu la temerile, neîntemeiate, ale lui Sinclair Lewis din romanul lt Can't Happen Here, adică instaurarea fascismului, care în roman chiar are loc, deşi potrivit titlului „nu se poate întâmpla aici") se referă de astă dată la campania iniţiată de comisia pentru depistarea „activităţilor antiamericane" printre intelectualii care se încrezuseră prea mult în comunitatea aliaţilor antihitlerişti.

Scriitorul se număra printre aceşti intelectuali democraţi, binevoitori dar naivi, dovadă şi conferinţa recapitulativă de la Universitatea din Chicago, ţinută în mai 1950, Timpul meu. Vorbitorul împărtăşeşte câteva dintre învăţămintele vieţii şi activităţii sale, cheamă auditoriul său la depăşirea stării de „război rece" ameninţând să se transforme într-unul fierbinte, între Vania şi Sam sau Jim, până mai ieri uniţi în numele aceleiaşi cauze. Ataşamentului său nedezminţit faţă de „sfânta literatură rusă, după cum am numit-o într-o nuvelă de tinereţe" (Tonio Kroger), el îi adaugă acum şi o înţelegere faţă de „marea revoluţie socială", profund antinomică din cauza tradiţiilor despotice proprii „Rusiei bizantine", o răsturnare autocratică şi tragică, dar capabilă poate şi de altceva decât de înfruntarea pe viaţă şi pe moarte cu democraţia burgheză. „Din adâncul sufletului omenesc răzbate astăzi strigătul: «Pace, pentru numele lui Dumnezeu, pace!»" — statornicită printr-o „finanţare cuprinzătoare a păcii". Orice om raţional îi apare ca un „socialist măsurat", adept al unei social-democra- ţii „măsurate" („gemăGigte"), liberale, umaniste. înţelege că aceasta urăşte, şi în America, şi în Germania vestică, „comunismul totalitar" („den totalitären Kommunismus"). Propune totuşi „o reformă socială a libertăţii", speră în „renunţarea la

prejudecata după care socialismul trebuie pretutindeni în lume înfrânat", până „să te aliezi mai degrabă cu fascismul decât să accepţi ca free entreprise să sufere undeva vreo daună" etc., etc.

O chemare inutilă la împăcarea marilor puteri opuse. în 1952 Thomas Mann părăsea continentul şi ţara care îi oferiseră găzduire timp de un deceniu şi jumătate; şi se întoarcea, nu la Miinchen, ci pe meleagurile îndrăgite din primii ani de exil, lângă Ziirich; de unde va tot căuta, până la moartea sa din 12 august 1955, să medieze o înţelegere, măcar culturală, între cele două state germane şi între cele două părţi înstrăinate ale Europei.

Prefaţând în 1954 volumul Scrisori de adio ale luptătorilor europeni în Rezistenţă, condamnaţi la moarte, Thomas Mann invocă spânzurarea studentului Svetlogub din povestirea tolstoiană târzie Dumnezeiesc şi omenesc, după care citează cuvintele de rămas bun adresate părinţilor, iubitelor şi copiilor de către antifasciştii francezi, austrieci, belgieni, germani sau danezi. ,,«Je crois qu'apres cette guerre une vie de bonheur va commencer» (Cred că după acest război va începe o viaţă fericită). Această idee se repetă mereu, şi inima ni se strânge gândindu-ne cum arată «victoria în viitor», ce s-a ales din credinţa şi speranţa acestui tineret, şi cum e lumea în care trăim! E o lume a regresului înrăit, în care ura superstiţioasă şi patima prigonirii se aliază cu panica; o lume care din incapacitate intelectuală şi morală şi-a încredinţat soarta unor arme de distrugere de o fioroasă eficacitate, stocate cu o ameninţare ce denotă cretinism, de a transforma pământul, «dacă va fi nevoie», într-un pustiu învăluit de aburi otrăviţi. Scăderea nivelului spiritual, declinul învăţăturii, placiditatea în acceptarea abuzurilor unei justiţii politizate, stăpânirea bonzilor, setea oarbă de profit, declinul fidelităţii şi al credinţei, cauzate sau în orice caz favorizate de două războaie mondiale, sunt o pavăză rea împotriva izbucnirii unui al treilea, care ar însemna sfârşitul civilizaţiei. Un cumplit concurs de împrejurări zguduie democraţia burgheză şi o împinge în braţele fascismului pe care l-a doborât, pentru a-1 ajuta, îndată ce a fost la pământ, să se ridice din nou, să calce în picioare sământa încolţită a tot ce e mai bun, oriunde se găseşte, şi să se păteze prin alianţe compromiţătoare."

Un diagnostic prea sumbru şi vădit unilateral, care ar putea fi pus şi în seama vârstei înaintate. El izvorăşte însă din-

tr-un umanism de factură tradiţională, mai îndatorat veacului trecut decât acestui mijloc de secol, punând la grea încercare un om ataşat de umanioare. Un fost „apolitic", azvârlit fără voia lui în politică şi dispus s-o servească numai până unde îi receptează univoc linia demarcatoare de bază, se retrage acum, din ce în ce, în misiunea pe care anume arta continuă s-o onoreze, şi căreia nici scepticismul nu-i poate răpi valabilitatea, nici chietismul nu i se poate sustrage. Citând cuvintele lui Lessing despre drama sa Nathan cel înţelept, Thomas Mann le comentează în eseul Artistul şi societatea: „Oricât de amară i-ar fi acuzarea, oricât de adâncă jalea pentru distrugerea creaţiei, oricât de departe ar merge în ironizarea realităţii şi chiar a sa proprie, artei nu-i stă în fire să «abandoneze câmpul de bătaie în hohote de râs»." Arta nu îi întinde vieţii — pentru a cărei însufleţire a fost născocită — „pumnul rece al Diavolului"; ea este aliata virtuţii, esenţa ei e bunătatea, înrudită cu înţelepciunea, dar şi mai mult cu iubirea. S-ar putea ca arta să nu fie o forţă, ea este însă oricum un mijloc de mângâiere, un joc pe deplin serios, paradigmă a năzuinţei spre perfecţiune, dată omenirii întotdeauna drept însoţitor; „şi aceasta nu-şi va putea niciodată întoarce de tot ochii tulburaţi de vină de la nevinovăţia ei".

Iată vechea şi noua profesiune de credinţă, care străbate atât romanele de adio Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull, cât şi ultimele eseuri despre iubiţii săi antemergători. Comemorarea lui Goethe şi cea a lui Schiller au fost pentru el prilejuri bune pentru a continua discuţia cu privire la raporturile dintre poezia „naivă" şi „sentimentală", dintre natură şi spirit, clasic şi romantic, apolinic şi dionisiac, şi totodată ocazii nimerite de a reafirma idealurile umaniste trecute şi prezente, asupra locului şi menirii artistului în lume. După încheierea amplei introduceri la o ediţie americană din 1948 a scrierilor lui Goethe, Thomas Mann se decide, cu prilejul anului jubiliar 1949 închinat nedezminţitului său maestru, să păşească din nou pe pământul natal, spre a-i aduce la Frankfurt pe Main şi la Weimar un omagiu pios celui care din Hermes şi Apollo devenise adevăratul

Zeus al culturii germane. In sfârşit, înainte de a pomi el însuşi în marea călătorie pe apele Stixului, octogenarul mai întreprinde o călătorie, simbolică, în ambele Germanii, pentru a evoca în 1955 la Stuttgart şi Weimar memoria veşnic tânărului şi înflăcăratului Friedrich Schiller. Aceste cuvântări, ca şi studiile corespunzătoare, Fan

tezie despre Goethe şi Eseu despre Schiller, dovedesc capacitatea de regenerare a scriitorului, disponibilitatea sa de reîntinerire chiar la vârsta senectuţii. Comparându-1 pe Goethe cu biblicul Iosif, eroul încrezător până la capăt în generozitatea divină şi în viitorul omenirii, Thomas Mann slăveşte în opera olimpianului înseşi sensurile finale ale actului de cultură. Se povesteşte — încheie el Fantezie despre Goethe — că ultimele cuvinte ale marelui artist ar fi fost „Lafit mehr Licht herein!" („Lăsaţi să pătrundă mai multă lumină!"); s-ar putea ca în această amintire să fie mai multă poezie decât adevăr; dar cuvântul său efectiv ultim este acest gând împotriva morţii şi în favoarea vieţii: „Es gilt am Ende doch nur vorwărts" („La sfârşit nu mai contează decât înainte").

„Nu-1 înşel oare pe cititor, dacă nu ştiu să răspund întrebărilor sale celor mai stringente?" Adânc mişcat de exclamaţia lui Cehov, Thomas Mann îi studiază atent biografia. Admiraţia pentru „sfânta literatură rusă", căreia tânărul nuvelist îi dăduse glas prin mijlocirea Lisavetei Ivanovna, a generat un eseu cutremurător de sincer, o mărturie a nedumeririlor şi speranţelor proprii celor mai intime: Eseu despre Cehov (1954). Nu este doar un omagiu adus celui mai modest şi mai uman dintre scriitori, a cărui înţeleaptă ironie şi nobilă compasiune Thomas Mann le admiră ca pe nişte valori apropiate naturii sale; ceea ce îl preocupă şi acum, e problema responsabilităţii într-o lume nedreaptă, care a infirmat atâtea nădejdi ale cărturarilor şi care are totuşi nevoie de cuvântul lor.

„Ce-i de făcut?", repetă el cuvintele actriţei ratate Katia din O poveste banală; în ce constă sensul vieţii noastre, în ce fel vom izbuti să găsim acea „idee generală" fără de care nu poţi supravieţui inumanităţii, fără de care nu poţi fi de folos semenilor tăi?! Faţă în faţă cu dezordinea nouă şi suferinţa sa târzie, Thomas Mann vede salvarea scriitorului în muncă, în truda grea

şi fără preget, truda în ciuda a tot şi toate. Numai ea, munca proslăvită de Cehov, poate restabili liniştea pierdută, ea este izvorul tuturor valorilor, ea reprezintă fundamentala condiţie morală a tuturor năzuinţelor artistice, numai ea îl poate călăuzi pe scriitor spre „adevărul salvator" de care lumea are atâta trebuinţă. Frământaţi de chinuri sufleteşti, incapabili să dezlegăm tainele societăţii omeneşti, oricum datoria noastră cea din urmă este să rămânem lucrători oneşti şi dârzi până la suflarea din urmă! „Es gilt am Ende doch nur vorwărts." Concluzia lui Goethe este şi concluzia lui Thomas

Mann; iar în finalul eseului despre Cehov ea se amplifică în- tr-un adevărat testament literar, testamentul scriitorului deseori înşelat, dar încrezător în miraculoasa renaştere a omenirii.

„Vreau să mărturisesc că am scris aceste rânduri cu adâncă simpatie. Poezia sa m-a fermecat. Ironia lui la adresa gloriei, îndoiala privind sensul şi valoarea operei sale, neîncrederea în propria sa măreţie sunt bogate de o modestă şi tăcută grandoare. «A fi nemulţumit de tine însuţi — spunea el — e o condiţie fundamentală a talentului autentic.» In această frază, modestia se transformă totuşi în afirmare. «Fii mulţumit de nemulţumirea ta, spune el. Ea atestă că eşti poate mare.» Dar aceasta nu schimbă nimic din sinceritatea îndoielii şi ne-mulţumirii; munca, munca până la capăt, devotată şi neobosită, desfăşurată cu conştiinţa că nu poţi găsi un răspuns ultim la întrebări, cu remuşcarea că-1 înşeli pe cititor, rămâne un ciudat «totuşi». Şi nu poate fi altfel: desfătăm cu poveşti o lume pierdută, fără să-i putem da nici o urmă de adevăr salvator. Sărmanei Katia care întreabă «ce să fac?», putem să-i răspundem doar: «Pe cinstea şi conştiinţa mea, nu ştiu.» Şi to-tuşi muncim, povestim poveşti, modelăm adevăruri şi desfătăm o lume care are nevoie de ele, cu speranţa vagă, aproape cu încrederea că adevărul şi formele senine acţionează asupra sufletului ca un factor eliberator şi pot pregăti omenirea în spiritul unei vieţi mai bune, mai frumoase, mai drepte."

VARIAŢI UNI

POVESTITORUL VRĂJITOR

Romancier sau nuvelist? Cele patru romane „mari", contrapunctate cu tot atâtea romane „mici", par să tranşeze alternativa. S-o nuanţez totuşi. Cum de a început Thomas Mann să-şi scrie mai toate romanele ca pe nişte nuvele? Multă vreme convins că elaborează povestiri, autorul însuşi a recunoscut destul de târziu natura explozivă a materialului literar abordat,

neîncăpător în tiparele genului scurt.

O explicaţie a acestei feste, asumată de altfel cu resemnată voioşie, ar fi tocmai presiunea tradiţiei germane, care în veacul trecut era cu siguranţă mai bogată în nuvele decât în romane propriu-zise. Englezii, francezii, ruşii l-au transformat în secol al romanului. Germanii, alături de poezia pe care n-au abandonat-o, şi într-o intimă legătură cu ea, au rămas fideli povestirii. In epocă, francezii şi-au subordonat nuvelistica romanului, ca pondere şi ca tipologie. Dimpotrivă, poezia germană a continuat să domine proza, ca şi proza poetică — romanul. Nu e vorba atât de întindere, cât de maniera lirică în care au fost concepute şi expuse inclusiv mai noile variante epice. Exista, indubitabil, o predeterminare suprapersonală. Nu zadarnic i-a fost asociat tânărul Thomas Mann „bătrânului Fontane", dar şi lui Kleist, Storm, Platen. Treptat însă, în ochii lui, celelalte modele aveau să fie surclasate de către Goethe. Or, tânărul şi mai cu seamă bătrânul Goethe făurise şi romanul specific german: mai degrabă psihologic decât social, mai mult „individual" decât „colectiv", amplificat adesea din nuclee nuvelistice. I se oferea astfel urmaşului, o sută de ani mai târziu, o cale pe care s-o parcurgă şi să o exploreze.

Tradiţia naţională valorificase şi o distinctă moştenire universală, cea anterioară deosebirii nete între poezie şi proză,

dar mai ales între nuvelă şi roman. Am în vedere vechea artă a povestirii. Până acum am invocat nuvela ca formă a povestirii. Personal Thomas Mann îşi specificase textele ca fiind „schiţă", „studiu", „burlescă", „short story", „long short story", „legendă", „nuvelă", „povestire". Dincolo de variante, există însă şi spiritul povestirii. Acest duh al ei depăşeşte ulterioarele disocieri şi încadrări. Dacă în particular autorul nostru a compus nuvele, romane şi eseuri, în general el s-a considerat, treptat şi tot mai mult, ca un povestitor: un „Zau- berer", „vrăjitor" — tocmai în această largă şi liberă ipostază scriitoricească.

Iată cum îşi ia povestirea revanşa asupra romanului; fiindcă, în acest amplu şi mai peren sens decât nuvela, romanele înseşi ajung, din nou, povestiri. Această vrăjitorie epic unitară, deşi adunată din fire disparate, va izbândi definitiv, pe de o parte, după Muntele vrăjit, după Mario şi vrăjitorul, pe de alta.

încadrarea şi a romanului, şi a nuvelei (a povestirii locale) într-o globală artă a povestitorului va şterge apoi diferenţele de specie între losif şi fraţii săi şi Legea; nu numai din pricina comunităţii tematice, dar mai cu seamă din cauza tendinţei supraordonatoare a bătrânului maestru. Tânărul mai prefera să despartă apele. Primul lui roman, Casa Buddenbro- ok, e romanul său prin excelenţă, chiar dacă foarte german în felul cum îşi asumă romanescul. Iar primele sale povestiri sunt cele meii nuvelistice, chiar dacă în mai mică măsură decât nuvelele franceze ale unui Maupassant, de pildă.

Să adaug imediat că aceste nuvele timpurii reprezintă cea mai mare parte din povestirile propriu-zise. In ciuda primului roman, mai roman decât cele următoare, Thomas Mann se dezvăluie, la începuturi, ca povestitor-nuvelist. Receptarea lui prioritară ca romancier se va încetăţeni abia într-o a doua fază a creaţiei sale; pentru ca în a treia şi ultima etapă, să fie considerat tot romancier, deşi între timp se asumase deseori ca povestitor în accepţiunea în care, indiferent de forma concretă, au fost şi au rămas povestiri Iliada şi Odiseea, Geneza şi Cartea regilor, Don Quijote, Faust, Război şi pace, Absalom, absa- lom, Omul fără însuşiri, Jocul cu mărgele de sticlă.

Câte texte de „proză scurtă" conţine opera lui Thomas Mann? Depinde cum le numeri: 31, dacă reţin numai bucăţile de proză strictă, definitivate; 32, dacă includ şi „idila" în versuri Cântec despre copilaş, publicată de autor într-o aceeaşi carte cu Stăpân şi slugă, de asemenea subintitulat „O idilă", dar

în proză; 33, dacă iau în calcul — precum ediţia completă ro- mânească — şi manuscrisul de film Tristan şi Isolda, reprezen- tând doar schiţa unei povestiri nerealizate; 34, dacă supli- mentez povestirile — cum fac unele ediţii germane — şi cu unica dramă a scriitorului, Fiorenza, destinată mai mult lecturii decât reprezentării scenice.

Dacă optez, până la urmă, pentru cifra 32 (fără drama şi schiţa de film, dar cu „idila" complementară), atunci repartiţia lor pe etape arată o clară tendinţă descrescătoare. înaintea primului război mondial autorul a compus 25 de asemenea texte: 26 între 1893 şi 1902, dintre care câte 6 reunite în două volume timpurii de nuvele, Micul domn Friedemann (1898) şi Tristan. Şase nuvele (1903); apoi 9 între 1903 şi 1912, primele 4

dintre ele iniţial adunate în volumul Copilul-minune (1914), iar ultimul publicat de sine stătător în volumul omonim Moartea la Veneţia (1912). în schimb, din următoarele perioade datează în total 7, din perioada interbelică — 4, iar din timpul şi de după cel de-al doilea război mondial — 3. (E drept că ele, cu deosebire ultimele, sunt şi cele mai ample, îndreptăţite să aspire la titulatura de „long short stories".)

La deplina maturitate, prevalează romanele şi eseurile. Rolul nuvelistului se estompează, cu atât mai limpede cu cât cele câteva povestiri, larg desfăşurate, seamănă mai degrabă cu mici romane decât cu propriu-zise nuvele. In schimb, în primul deceniu şi jumătate de activitate, eseurile lipsesc cu desăvârşire, dar, înaintea şi după romanul „mare" de debut, până la întâiul roman „mic", ies la iveală douăzeci şi mai bine de texte laconice, multe dintre care pretind încă, schimbând cele ce se cuvin schimbate, denumirea de „nuvelă". Chiar dacă, în cele din urmă, povestirile vor încăpea toate într-un singur volum masiv al ediţiilor germane, pe un spaţiu oricum redus faţă de romane şi chiar faţă de eseuri, tinereţea scriitorului a fost cea prioritar rezervată anume prozei scurte.

*

Orice operă importantă îşi deconspiră legăturile dintre propriile compartimente şi viaţa care le-a produs. Obsesiile existenţiale devin constante spirituale. In timp, ele se şi modifică, fără să şi anihileze însă nucleele configuratoare.

Despre câteva impulsuri biografice, mai întâi. „Declinul unei familii" din Casa Buddenbrook transferase, în chip vădit, experienţe familiale proprii într-o structură romanescă obiectivă. Procedeul nu a fost altul în povestiri, în cele timpurii identificându-se chiar mai lesne motivaţiile private. Tânărul autor a resimţit conflictul dintre onorabilitatea hanseată şi boema artistică, localizat în confruntarea geografică şi tipologică între Nord şi Sud, ca pe o ciocnire a „două lumi", între care îl situaseră dilematic rădăcinile familiale. Intonată în fortissimo în primul roman şi în nuvelele timpurii, tema va fi şi pe mai departe supusă variaţiilor, până la ultima povestire inclusiv.

Dacă mă menţin într-un cadru tematic încă global, constat aceleaşi ambiguităţi în explorarea motivului lunecos al dra-

gostei. Autorul nu a încetat, chiar în calitatea lui de exemplar tată de familie, cu o soţie devotată şi şase copii — trei fete şi trei băieţi —, să resimtă şi să exploreze iubirea ca adânc problematică (fragwiirdig). împrejurarea au evidenţiat-o situaţiile de atracţie incestuoasă, dar mai ales cele homoerotice. Scriitorul n-a putut şi nu a vrut niciodată să disocieze tranşant sexualitatea de boală, considerând erotismul cea mai normală boală întovărăşitoare a vieţii omului. Acest punct de vedere îl explică însă intimele lui tentaţii şi răvăşiri, numai pe jumătate tăinuite pe parcurs şi definitiv date în vileag de jurnalul său intim, conform dispoziţiilor testamentare doar postum şi întru târziu încredinţat tiparului, într-un şir de volume.

„Clasicul" autor ascundea un „romantic" „incurabil", „sentimental", „dionisiac", „faustic", dacă e să invoc verigile din urmă ale dualismelor lui Schiller, Nietzsche, Spengler. Iniţial, o atracţie irezistibilă exercitaseră asupra lui Schopen- hauer, Nietzsche, Wagner, adevărată treime oblăduitoare şi a unei bune părţi din nuvelistica timpurie. Revanşa urma s-o patroneze, printre maeştrii săi spirituali, Goethe, dar tot prin- tr-o recitire „romantică", dovadă Lotte la Weirnar şi Doctor Faustus (roman şi nietzschean, în multe privinţe). în nuvela Ceas greu, Schiller prefigura dualitatea cu Goethe. Mai apoi, amplul studiu Goethe şi Tolstoi îi lega pe aceştia la antipodul, comun, lui Schiller şi Dostoievski. Dar în cele din urmă distanţa lor spirituală avea să descrească: în eseurile şi conferinţele târzii despre Goethe, pe de o parte, şi ultimul eseu, scris şi rostit înainte de propria-i moarte. Comemorând un secol şi jumătate scurs de la dispariţia lui Schiller — felul lui de a fi va înfrăţi extremele lor!

Nu vreau să estompez deosebirile dintre etape. în prima dintre ele, pe scriitor îl atrăgeau estetismul, iraţionalismul, chiar naţionalismul. Confirmarea o găsim în ampla mărturie — şi mărturisire! — teoretică de la finele primei perioade, Consideraţiile unui apolitic. încheierea şi publicarea cărţii a coincis cu sfârşitul primului război mondial, cu o experienţă a istoriei care avea cu timpul să producă retuşuri de viziune, cu modificările accentuate în anii treizeci şi prin războiul antihitlerist. Asimilarea unui „umanism democratic" nu va fi dus totuşi

la vindecarea rănilor profunde din care se inspirase opera şi pe care în fapt continua să le exploreze. Chiar şi revirimentul către miturile întemeietoare ale umanităţii, în măsură să salvgardeze moralitatea într-un secol atât de tulbure, n-a netezit contorsionările, n-a risipit ceţurile. înseninarea, atât cât a cunoscut-o către sfârşitul creaţiei sale, doar a îmblânzit antecedentele, de pildă a înmuiat moştenită şi înnoita ironie romantică germană, deloc străină autoironiei şi asumându-şi accente sarcastice; a înmuiat-o prin umor, până la bunăvoinţă şi iertare. Jocul continua totuşi să rămână serios, nelipsind din el nici crispările, nici întorsăturile grave, nici chiar ororile...

Multe dintre povestirile cu dărnicie aglomerate în prima jumătate de viaţă trimit la întâmplări, sentimente, obsesii ale existenţei private. Lubeck şi Munchen, Roma şi Veneţia sunt oraşele familiale şi familiare tânărului scriitor. Asistase el însuşi la spectacolele de operă wagneriene, le receptase vraja periculoasă, îl obsedaseră tot atât cât şi pe eroii lui. Purtase multe dintre conversaţiile transfigurate în imaginar. Se înstrăinase de foşti prieteni. Intrase prin căsătorie într-o ilustră şi bogată familie miincheneză, poetizată şi ironizată. Vizitase sanatorii de tuberculoşi, salvându-se de boala reală prin descrierea ei pătrunzătoare. Fusese şi „la profet", trăise „accidentul de cale ferată", trecuse prin „dezordine şi suferinţă timpurie". Parcursese călătoriile eroilor săi în Danemarca şi Italia. Scrierile atribuite lor, dacă sunt imaginaţi ca literaţi, trimit la proprii proiecte nerealizate sau deturnate. Estetismul baroc miinchenez antebelic, denunţat de personaje ca decadent, fixează un cadru istoric concret receptat; ca şi „dezordinea" ulterioară primului război mondial, trăită de autor tot la Munchen. Pe vremea aceea, avea patru copii, ca şi fictivul profesor de istorie Comelius din povestirea sa. Iar idila sa în hexametri, după model goethean, a compus-o în cinstea fiicei sale mezine, născută la sfârşitul războiului.

Elementele autobiografice din povestiri nu validează, desigur, identitatea stărilor imaginare şi reale. Thomas Mann şi-a asumat şi în viaţă ipostaza de „Zauberer", „vrăjitor", atribuită lui de către copii. Binele şi răul coexistă în vrăjitoria lui. Alteţă regală e un basm înrădăcinat în efectiva cerere în căsătorie a Katjei

Pringsheim. Muntele vrăjit foloseşte impresii dintr-o vizită făcută soţiei sale aflate, temporar, într-un sanatoriu de tu- berculoşi. Mario şi vrăjitorul prelucrează impresii culese în- tr-un sejur italic, împreună cu soţia şi doi copii ai lor încă mici; iar finalul, asasinatul justiţiar, i-1 va sugera tatălui fiica lui mai mare, Erika. De la vrăjitoria malignă trece însă la una ambivalenţă, mai degrabă serioasă în cazul biblicului Iosif şi mai degrabă neserioasă în situaţia escrocului Felix Krull — „vrăjitorul" din spatele lor simţindu-se apropiat şi jucăuşului întemeietor de odinioară al umanităţii, şi jucătorului contemporan apt pentru un alt fel de măsluiri „artistice"...

Oraşul de baştină, Liibeck, şi oraşul de adopţiune, Miinchen (de până la exilul involuntar iar apoi asumat, în Elveţia şi în Statele Unite ale Americii), îi traversează opera. Cartierul miinchenez Schwabing, îndeaproape cunoscut şi prin boema lui artistică, alimentează câteva nuvele. A doua jumătate a romanului faustic reia şi ea multe amintiri miincheneze. „Dezordinea" trăită după primul război mondial străbate o povestire de peste puţini ani şi alta de adio, transmutată de astă dată la Diisseldorf. Diferite reşedinţe temporare sudice ori localităţi din ţări meridionale aievea vizitate de autor îi oferă cadrul pentru alte personaje şi evenimente imaginare.

Thomas Mann îşi trece dezinvolt temele, personajele, si- tuaţiile dintr-un text într-altul, şi nu importă dacă acesta este povestire sau roman. Autorul repetă nu o dată nume de eroi, citează scene mai înainte descrise, introduce în născocire — ascunzându-le identitatea prin modificări — membri ai familiei sale, cu atât mai neinhibat prieteni şi apropiaţi, necunoscuţi altora sau de largă notorietate. Scuzându-se şi justificân- du-se, el a explicat această tehică a „pastişării" prin lipsa inventivităţii, prin maniera sa de lucru „cărturărească", insistând şi asupra neconcordanţelor finale dintre personaj şi prototip. Chiar cu acceptarea indiscutabilei diferenţe în identităţi dintre text şi pretext, frapează biografismul compoziţiilor, relevabil în aspecte locale şi globale. Până şi marii inventivi pornesc de la experienţe şi trăiri proprii. Thomas Mann li se

supune în măsură mai mare. El însuşi rămâne principalul prototip al scrierilor sale, deghizat cu ajutorul măştilor străine. Mai rar autor obiectiv atât de îndreptăţit să-şi atribuie fla-

ubertiana suprapunere cu Emma Bovary. Principalii protagonişti ai scrierilor sale sunt, de altfel, bărbaţi cu predispoziţii artistice ori artişti prin chiar meseria lor. Dilemele li se înrădăcinează în virtuţile şi servituţile destinului artistic.

Acest viitor personaj central este identificat în Tonio Kroger de prietena lui pictoriţă, Lizaveta Ivanovna, ca „ein verirrter Biirger", „un burghez rătăcit", unul angajat pe căile rătăcirii. (Autorul va insista asupra diferenţei, intraductibile, între Bourgeois şi Biirger, între propriu-zisul burghez şi descendentul patricienilor hanseaţi, fie de tip balzacian, fie — goethean.) Deşi pe moment şocat, Tonio Kroger îşi va recunoaşte în scrisoarea din finalul nuvelei condiţia hamletiană de literat-Burger-bohemien.

Thomas Mann însuşi se va asuma ca Biirger prin întreaga sa operă. Mai toate personajele lui, indiferent dacă bune sau rele, vor confirma prezicerea timpurie, îndeobşte amestecând în comportamentul lor binele şi răul. Aşa vor fi Hans Castorp, Iosif, Adrian Leverkiihn, în romanele „mari", Goethe, Grego- rius, Felix Krull, în cele „mici", Gustav Aschenbach, Abel Comelius, Rosalie von Tiimmler, în povestiri.

*

Thomas Mann se va recunoaşte muzician printre scriitori. Voi urmări câteva laitmotive care-i traversează povestirile şi le corelează. Le voi ordona cronologic, semnalând unele abateri de la regulă. Multă vreme nuvelele ar putea fi aproximate prin estetismul crizei ţi criza estetismului, cu identificarea unei subtile deplasări a dominantelor de la prima sintagmă spre cea de-a doua. Ultimele povestiri se corelează mai puţin explicit între ele, în schimb sunt racordate îndeaproape romanelor, care, cum am spus, ele anume au acaparat partea covârşitoare a timpului şi energiei scriitorului în jumătatea din urmă a creaţiei sale.

1

Majoritatea primelor 26 texte nuvelistice, dintre 1893 şi 1902, au fost scrise înaintea romanului Casa Buddenbrook (în timpul elaborării lui — Dulapul de haine, îndată după încheierea sa — Drumul spre cimitir), iar două povestiri de maximă rezistenţă datează din anii imediat următori. S. Fischer, editor şi

al romanului, îi publică amintitele volume de nuvele, din 1898 şi 1903, tot la Berlin.

Unei schiţe impresioniste, Viziune (1893 — aici şi în continuare datarea reţine, de obicei, anul scrierii, care poate să coincidă sau nu cu anul publicării), îi urmează debutul pro- priuzis cu nuvela de dragoste Căzuta (1894). Tema fundamentală o conturează însă Voinţa de fericire (1896). Paolo Hof- mann e primul artist intrat în conflict cu mediul său burghez. Numele lui sugerează, încă de pe acum, simbolica dedublare între Sud şi Nord. Structura sufletească ajunge sfâşiată din cauza unei moşteniri antinomice, în care de obicei taţii din miazănoapte predispun la o viaţă ordonată, iar mamele din miazăzi produc sincope artistice, uneori autentice, alteori simulate. Sub un titlu deviat din sursă nietzscheană, pictorul Paolo Hofmann se va dovedi intim înrudit cu muzicianul Hanno Buddenbrook şi cu literatul Tonio Kroger. Prăpastia iscată între onorabilitatea unei vieţi burgheze şi dezrădăcinarea prin voinţa de artă va duce la împliniri (şi ele dramatice, tragice) sau la impas şi moarte. Cazul din urmă îl vor ilustra ultimul tată Buddenbrook, supus zodiei morţii prin încântătoarea şi nimicitoarea lectură din Schopenhauer, ca şi fiul său, întru totul neadaptat descendenţei sale paterne, prin muzică.

Drama neîmplinirilor artistice şi existenţiale o ilustrează şi cea mai importantă, probabil, nuvelă din aceşti ani de debut, care tocmai de aceea va da titlul primei culegeri de proză scurtă, Micul domn Friedemann (1896). Autorul amplifică o variantă mai veche a textului, prelucrând, ca în atâtea alte rânduri, amintiri din Lubeckul natal. Propensiunile către artă compensează proza vieţii şi sunt zdrobite de ea. Pe Johannes Friedemann nu îl poate nici însănătoşi, nici mântui, dragostea pentru teatru şi pentru muzică. O altă Gerda decât mama lui Hanno Buddenbrook, Gerda von Rinnlingen, ar fi limanul salvator, dar acesta i se refuză în chip brutal. Degeaba se încrede el în iluzia apropierii, când audiază împreună opera Lo-

hengrin în loja 13 a teatrului orăşenesc, degeaba i se acordă privilegiul de a cânta în doi, el la vioară, ea la pian. Viaţa îşi bătuse de la început joc de Johannes, schilodindu-1. Cum ar putea un gnom să aspire la graţiile unei frumoase doamne? Ea îi

sfarmă iluziile cu ferocitatea normalităţii; căci viaţa este fermecătoare şi vulgară totodată.

Un soi de dublu al domnului Friedemann este avocatul Christian Jacoby. Soţia lui, Amra, e amanta compozitorului Alfred Lăutner. Muzician nu lipsit de talent, acesta compune la îndemnul ei o partitură de cântec şi dans, Luischen (1897). Apoi o execută la patru mâini, obligându-1 pe sărmanul încornorat să danseze în acordurile ei. Mascat ca o paiaţă şi desfigurat de efortul ridicol la care e supus, avocatul se prăbuşeşte. Astfel, după ce l-a batjocorit în fel şi chip, soţia îl ucide cu neiertătoare cruzime.

Paiaţa (1897) face mărturisiri la care ar putea subscrie în bună măsură Paolo Hofmann, Johannes Friedemann, Christian Jacoby, Hanno Buddenbrook, dar şi Christian Budden- brook, unchiul ratat care îşi deviază firea de artist, iubirea pentru teatru, în fantazări şi spectacole penibile pentru restul familiei, într-un destin de paiaţă, prevestindu-1 pe escrocul Felix Krull.

Intr-un monolog aproape neîntrerupt se confesează şi eroul antierou din Dezamăgire (1896). Şi unde se confesează el in-terlocutorului său întâmplător? In splendidul oraş al morţii, Veneţia. Iar însemnările de jurnal din Moartea (1896), Thomas Mann le-a scris la Roma, presimţind foarte de timpuriu îndu-rerata relaţie a compozitorului Adrian Leverkiihn cu nepotul său muribund Nepomuk Schneidewein...

Dezamăgiri, morţi, paiaţe. Insinguratul Tobias Mindemickel (1897) îşi ucide din iubire câinele, singura fiinţă care-i alinase suferinţa. în Drumul spre cimitir (1900) nenorocitul Lobgott Piepsam, beat, se ia la harţă cu viaţa. Tânărul scriitor se întor-sese după o mai lungă perioadă de muncă fertilă din Italia, când şi l-a imaginat pe Albrecht van der Qualen descinzând din expresul Berlin-Roma într-un oraş german asemănător cu Lubeckul şi instalându-se într-o odaie care reproduce ambianţa camerei miincheneze a autorului, unde are viziunea aberantă a unei femei care iese goală din Dulapul de haine (1898). Texte groteşti, burleşti, fantasmagorice, în tradiţia romanticilor germani, de până la E.T.A. Hoffmann. Ele amestecă de prefe-rinţă gravitatea cu ridicolul, intenţiile nobile cu deznodămin

te jalnice. Iar în miezul mai tuturor: inadaptibilitatea „artistică"

la real, eşecul confruntărilor cu o viaţă pe care anormalii o presupun a fi normală, frumoasă, echilibrată.

Obsesii comune, de provenienţă autobiografică. Dintre ele, cea de căpetenie patronează dipticul situat în vârful nuvelisticii perioadei dintâi, Tristan (1901) şi Tonio Kroger (1902) — cu Flămânzii (1902) ca verigă de legătură. (Deşi mai important, Tonio Kroger va fi inclus în volumul din 1903 purtând titlul celeilalte nuvele, Tristan.)

Povestea lui Tonio Kroger s-a înfiripat ca proiect pe când romanul de familie se mai afla în lucru. După încheierea acestuia, autorul a început s-o elaboreze imediat, dar a întrerupt-o şi s-a dedicat dramei consumate în sanatoriul „Einfried", din Tristan. Tema era aceeaşi, tonalitatea — alta. Detlev Spinell şi Gabriele Eckhof-Kloterjahn „traduc" iubirea dintre Tristan şi Isolda într-o burlescă. Elevata autoironie romantică a lui Tonio Kroger persistă în devalorizare. Detlev Spinell se ia în serios, dar gesticulaţia lui sublimă e supusă erodării satirice. Personajul rămâne un estet diletant, blocat în intenţii „frumoase"; el nu-şi va încheia niciodată romanul, ci se va mulţumi să demaşte epistolar prozaica existenţă filistină, opu- nându-i acea „Todeschonheit" sau „Schonheit des Todes", „frumuseţea mortală", „frumuseţea morţii".

Boala ca antidot salvator al meschinăriei e experimentată „stilistic", la modul propriu fiind inoculată altcuiva. Proaspăta pacientă a sanatoriului (inconştientă tatonare a sanatoriului „Berghof" din Muntele vrăjit) e slăbită de naşterea prea viguroasului ei fiu Anton. Ea are o predispoziţie trupească pentru tuberculoză — rămâne ca un abil ispititor s-o agraveze spiritual. Instrumentul nimerit este (a fost pentru Hanno Buddenbrook, va fi pentru Adrian Leverkuhn) spiritul muzicii. Gabriele Eckhof îşi acompaniase la pian tatăl, nu doar negustor la Bremen ci şi artist al viorii. în noua ei calitate, de Gabriele Kloterjahn, ea s-a împărtăşit apoi, pe ţărmurile Balticii, din nesimţitoarea sănătate a soţului ei. Şubrezită, sănătatea ei poate fi acum definitiv subminată. Domnul Spinell trebuie doar să reactiveze latura uitată a dualităţii, muzicalitatea. Rafinamentul estetic se învecinează cu decadenţa. Frumuseţea e morbidă, estetismul — ucigător, dacă trecerea e servită de o mare artă pervertitoare. In scena centrală, Detlev Spinell o înduplecă, de fapt o sileşte diabolic, să interpreteze la pian — după Nocturnele lui Chopin —

wagneriene despre iubirea fatală dintre Tristan şi Isolda. Efortul înălţător îi este fatal Gabrielei: tuberculoza i se agravează şi moare. Scriitoraşul jubilează, în ochii lui tatăl şi fiul Kloter- jahn nu sunt decât întruchipări ale obtuzităţii victorioase. El refuză viaţa lor stupidă, preferă să fie captivul frumuseţii şi al artei, pe cât de inutile tot pe atât de superbe. Inadaptabil, rafinat, extaziat, nu se împărtăşeşte totuşi din nesăbuinţa adorată. E mai degrabă şarpele care o duce pe Eva în ispită; sau glasul de Sirenă care cheamă la pierzanie; sau otrăvitorul care se salvează de moarte printr-un surogat al vieţii — un surogat al artei. Detlev Spinell e un mim, un fanfaron, un jucător; un escroc sentimental şi artistic, atent să înşele şi să se înşele „frumos". In accepţiunea dihotomiei lui Schiller, e tot un „sentimental", aşa .cum sunt Wagner, Schopenhauer, Nietz- sche, aşa cum e Thomas Mann însuşi; iar Gabriele e tipologic şi la propriu o „naivă", o victimă uşoară a unor artişti sau pseudoartişti „sentimentali". Şarja se află la un pas de gravitate. Sâmburele tare al experimentului relatat este afinitatea electivă între anestetism şi sănătate, între boală şi artă.

E sâmburele marii nuvele care urmează. Tonio Kroger nu mai este un pseudoartist, ci un scriitor autentic; şi se simte om inautentic tocmai în această calitate. Opoziţia e ascuţită. Arta e un tărâm lunecos, pernicios, blestemat; artistul — o fiinţă rece, supraumană şi inumană, un rătăcit rătăcitor, un însingurat „prinţ" într-o mulţime nepăsătoare (precum va fi Klaus Heinrich în Alteţă regală). Toate acestea le simte şi le spune Tonio Kroger, de astă dată cu deplină seriozitate, ironizându-se pe măsura gravităţii. Căci destinat pentru scrisul serios, se în-doieşte anume de seriozitatea scrisului, de normalitatea acestei activităţi, care nu e meserie — ci blestem.

Fiul domnului Kroger dar şi al nepăsătoarei Consuela, adusă din îndepărtata miazăzi şi care cântă cu înflăcărare la pian şi mandolină, botezat Antonio după un frate al mamei (nu Heinrich ori Wilhelm, cum ar fi fost firesc), acest băiat e iremediabil prins între două lumi ireconciliabile. Copil, Tonio ar fi dorit să fie prieten cu Hans Hansen, care îl preferă însă pe Erwin Jimmerthal, alt copil normal de negustori, interesat de călărie,

nu de Don Carlos, drama lui Schiller; şi ar vrea să placă blondei Ingeborg Holm, căruia nu-i pasă de Immensee, nuvela de atmosferă a lui Storm, dar pe care o preocupă dansul învăţat de la maestrul de balet Franţois Knaak (nu o singură dată invocat de scriitor). Tonio nu ştie să călărească şi

dansează prost, ca şi Magdalena Vermehren, pe care poeziile lui ar interesa-o — ea, în schimb, neinteresându-1. înstrăinarea pune de timpuriu stăpânire pe el. Părăseşte Liibeckul şi pe cei dragi.

Conştient de fatalitatea care îl urmăreşte, îşi descarcă sufletul pictoriţei Lizaveta Ivanovna, în locuinţa ei miincheneză de pe Schellingstrasse. Scena e centrală şi ilustrează măiastra intruziune a lungilor pasaje eseistice în povestiri, apoi în romanele „de idei". Un lung monolog detaliază iremediabila fisurare, provenită din chiar natura literaturii (autorul intenţionase să numească nuvela Literatura). Pictoriţa îi opune o altă viziune, inspirată din „sfânta" literatură rusă, purificatoare şi mântuitoare. (Thomas Mann va consacra mai multe studii lui Tolstoi şi Dostoievski, precum şi un eseu de adio lui Cehov.) Tonio acceptă argumentarea Lizavetei doar pentru literatura ei. El însuşi e prea îndatorat sufletului şi suflului romantic german, neliniştit şi neliniştitor. Discuţia se încheie cu verdictul amintit „ein verirrter Biirger", „un burghez rătăcit", şi cu replica lui Tonio „Ich bin erledigt", tradus, în cadrul ediţiei româneşti complete de Povestiri, prin „Am fost rezolvat" (ar fi fost mai nimerit, cred: „Sunt terminat" sau „M-ai dat gata"). El îşi asumă însă drama hamletiană a cunoaşterii şi a creaţiei hrănite din răceală, ironie, detaşare de viaţă şi dor melancolic după viaţă, după normalitatea şi amabilitatea interzise artiştilor.

Tonio pleacă într-o călătorie, nu în Italia — cum se precizează — ci anume în Danemarca lui Hamlet. Pe drum poposeşte la Liibeck, dar este, nu întâmplător, confundat cu un „Hochstapler", un „escroc" (romancierul va ajunge şi la unul efectiv, Felix Krull). Pe vapor un negustor tâmp se entuziasmează de frumuseţea stelelor, semn sigur că nu face literatură; deoarece literatul poate iubi, spre pildă, marea, dar se va exterioriza cu extremă prudenţă, cenzurându-şi mereu entuziasmele. îşi continuă drumul spre Helsingor (!), apoi cu trăsura

la Aalsgard. în septembrie nu mai e multă lume în staţiune (de pe Lidoul veneţian boala va goni vilegiaturiştii din preajma lui Gustav Aschenbach); iată că soseşte însă un grup senin şi vesel, iar printre ei cine alţii decât Hans Hansen împreună cu Ingeborg Holm, fericiţii cu păr blond şi ochi albaştri ca oţelul. Nu-1 recunosc, nici el nu li se dezvăluie; iar o altă fată prezentă, cu obraz palid, slab şi delicat, care nu dansează ci se uită la el („flămânzii" se identifică) nu-1 atrage, cum nu-1 atrăsese Magdalena Vermehren. Nu, fericiţii n-au

pentru ce să citească Schiller şi Storm, ei ar rămâne nepăsători faţă de el şi dacă ar fi un Beethoven, Schopenhauer ori Michelangelo; şi cu temei, căci treaba lor e să rămână fericiţi, nepătaţi de suferinţă; el, în schimb, va trebui să se chinuie pentru a-şi transforma dorul de ei în cărţi. (Flămânzii, specificat drept „Studiu", variază această penultimă parte a nuvelei. „Scriitorul" mai este numit acolo Detlev, cei doi sunt Lilli şi pictoraşul, imuni şi ei faţă de însetaţi şi flămânzi, de sălbăticiţi ^i mistuiţi de singurătate.)

In final, Tonio îi rezumă Lizavetei Ivanovna trăirile şi gândurile sale, într-o scrisoare de cu totul altă tonalitate decât cea a lui Detlev Spinell către domnul Kloterjahn, deşi în continuarea aceloraşi obsesii. Kroger îşi cunoaşte menirea şi împlinirea, se asumă în condiţia lui nesigură, echivocă, dubioasă pentru universul lui Hansen şi Holm, în care el nu mai are întoarcere. Da, a devenit un soi de bohemien, de escroc, de ţigan rătăcitor; şi a rămas totodată un patrician. îşi va parcurge drumul, pe muchia prăpastiei dintre cele două lumi. Unii îl vor presupune prea Biirger, alţii — prea artist. Dar tocmai din această dualitate lunecoasă îşi va forja opera: cu neînfricarea slăbiciunii...

O poveste vădit autobiografică, nostalgică, plină de amintiri din Liibeck, de reminiscenţele unei călătorii în Danemarca (textele următorilor ani vor fixa alte drumuri, pe mare sau către ţărmul altor mări), de prieteniile ratate din Munchen. Descendenţii târzii ai familiei Buddenbrook au eşuat prin contactul cu filosofia şi cu muzica; mai bine zis, această întâlnire interzisă normalităţii le-a pecetluit eşecul. Mulţi alţi pseudoartişti, de până la Detlev Spinell, s-au irosit în atingere cu Schopenhauer, apoi cu Nietzsche, dar în principal cu Wagner.

Tonio Kroger e însă un artist autentic, criza lui captează ceva — esenţial — din „fenomenologia" devenirii lui Thomas Mann însuşi. Nici un alt text de până acum (şi poate nici unul viitor, în oarecare măsură doar Moartea la Veneţia) nu radiografiază atât de pregnant contrarietăţile secrete din care s-a inspirat şi se va mai inspira „vrăjitorul". De aceea îl va păstra pe Tonio Kroger în inimă ca pe odrasla lui spirituală cea mai dragă, un nou Werther în care mijeşte totul, până la noul Fa- ust. Cel care vrea să aprofundeze tainele artei şi gândirii lui Thomas Mann, va reciti mereu Tonio Kroger. în timp ce se va dumiri tot mai mult asupra „problemei", o va şi uita, captat de vraja stihiei poetice, soră a Balticii feeric înceţoşate...

2

Alături de primul roman, Casa Buddenbrook, genul scurt a dominat, aşadar, întreg deceniul de debut. Lucrurile continuă tot astfel în 1903-1905, prin cinci nuvele şi o dramă. Pe urmă povestirile se răzleţesc, patru asemenea texte se succed la răs- timpuri destul de îndelungate, între 1908 şi 1912, în vreme ce autorul lor începe să dea la iveală eseuri — cu privire la opera sa şi la opera unor spirite pe care le consideră înrudite — şi compune un al doilea roman, Alteţă regală, un pandant „mic" al celui „mare". Biografic e perioada apropierii de Kat- ja Pringsheim, căsătoria cu ea, debutul lungii lor vieţi fertile de familie. Scrierile adaugă reminiscenţelor din Liibeck şi mai apropiatelor amintiri din Miinchen răsfrângeri ironice ori poetice ale evenimentului central petrecut aici, între un nou „prinţ" şi „prinţesa" aleasă de el.

Tema estetică rămâne dominantă şi în majoritatea povesti- rilor din aceşti ani, pe care i-am putea integra într-o a doua fază din prima etapă creatoare, cea în continuare antebelică. Are însă loc amintita deplasare — aproximată artistic — dinspre arta crizei spre criza artei. Asta explică şi înteţirea confruntării dintre estetic şi etic. Transferul fisurării interioare a artistului într-una exterioară, amoral sau imoral ca destin, dezvăluie o fundamentală preocupare. Acesteia îi scapă puţine texte; mai exact, îi scapă doar la un iniţial nivel de înţelegere.

O fericire (1903) de o clipă trăieşte nefericita baronesă Anna, la reuniunea de la cazinoul ofiţeresc, unde „rândunica" Emmy

trece pe neaşteptate de partea ei, a soţiei înşelate, înfruntându-şi curtezanul, pe trivialul baron Harry. Situaţia nu face decât să prelungească, pe un alt segment al vieţii de societate, conflictul din Tristan, Flămânzii, Tonio Kroger. Numai că de astă dată o soţie iubitoare suportă nepăsătoarea ferocitate a „vieţii". Construcţia e tot triunghiulară, tot doi se află de partea „prozei" existenţiale, soţul şi amanta, chiar dacă pentru moment Emmy refuză preacinicul scenariu de amantă. în Accidentul de cale ferată (1908) un scriitor îşi pierde manuscrisul în drum spre o reuniune literară, ceea ce în urmă cu doi ani păţise chiar Thomas Mann cu începutul viitorului său roman „princiar". Cum s-au bătut Jappe şi Do Escobar (1910) rememorează o reală întâmplare de vacanţă din copilăria autorului, legată şi de imaginara biografie a lui Tonio Kroger,

dovadă şi reluarea detaliului cu maestrul de balet Franţois Knaak. Aşa arată filtrarea indirectă a condiţiei de artist.

Tot restul perioadei ne plasează în centrul suferinţelor aceluiaşi personaj central, ascuns sub diferite măşti. Copi- lul-minune (1903) nu este decât o schiţă modestă, prilejuită de concertul dat la Miinchen de către un precoce pianist din Grecia. Ceas greu (1905) e o bucată cu mult mai mare greutate specifică. Retrăim o noapte de insomnie creatoare a lui Schiller, nenumit dar uşor de recunoscut. Chinurile ducerii la bun sfârşit a dramei Wallenstein prilejuiesc identificarea unui autor cu celălalt. Dar mai este un „celălalt" invocat în nuvelă. Schiller se compară cu Goethe; iar Thomas Mann se recunoaşte deocamdată mai degrabă în „erou" decât în „zeu". Mărturisirea — incifrată — este corectă, înclinaţia schilleria- nă timpurie o vădeşte întregul său zbucium „sentimental", convingerea sa după care „eroismul" creaţiei n-are cum izvorî din altceva decât din chin, pătimire, rătăcire, deznădejde, din antinomiile unei existenţe precare dar libere, împletind până la indistinct slăbiciunea cu tăria, înfrângerea cu victoria. Nocturnul său Schiller face joncţiunea între Tonio Kroger şi Gustav Aschenbach.

Cititorul nu parvine însă dintr-o dată la acesta din urmă, ci mai acumulează contradicţiile proprii estetismului, iraţionalului, amoralităţii.

Stirpea Walsungilor (1905) ironizează substituirea mitului eroic printr-o târzie copie subţiată. Gemenii Siegmund şi Sieglind Aarenhold parodiază în estetismul lor decadent Walkiria audiată, luându-se însă cât se poate de în serios. Un accent supraparodic, fiind vorba anume de Wagner, poartă originea lor iudaică. In năstruşnica turnură, Thomas Mann s-a folosit de pretexte ce-i fuseseră oferite chiar de către familia Pringsheim, cu acordul acesteia. S-au produs totuşi ecouri nedorite, în ciuda atenuării în corectură a unor accente suspectate de antisemitism. Ca urmare, autorul s-a văzut nevoit să interzică publicarea nuvelei până după moartea sa. (Un tiraj limitat avea să apară totuşi la Miinchen în 1921; includerea între povestirile reunite va avea loc abia în 1958.) Cât priveşte saltul iubirii eterate, estetic descărnate, într-un deznodământ incestuos, răzbunător la adresa trivialului domn Beckerath, logodnicul Sieglindei — acest final reliefează impactul estetismului cu decadenţa, saturarea unui nefiresc rafinament spiritual cu o prea telurică maculare, nenaturală în chiar naturalitatea ei excesivă.

Ambigua poveste va fi reluată şi variată, aproape de sfârşitul vieţii, în romanul Alesul, dar într-o răsfrângere îmblânzită de bunăvoinţa senectuţii, care acordă păcătoşilor absolvirea... prin chiar arta izbăvitoare a povestirii.

Estetismul este un pol al ecuaţiei; un altul — violenţa verbală, care în perspectivă ar putea deveni efectiv terorizantă. în cartierul boem Schwabind, Thomas Mann asistase cu adevărat la lectura unei „proclamaţii" incitante. Acum, în La profet (1904), un nuvelist ascultă mesajul transmis de către Daniel. Nuvelistul din nuvelă e un amestec între Tonio Kroger şi creatorul lui. Identificarea din urmă o înlesneşte doamna bogată de la reuniune, în care a fost recunoscută mama râvnitei (de către nuvelist!) Katja Pringsheim. Dar mai important este cultul supraomului nietzschean pe care îl emană, caricatural, proclamaţia profetului Daniel. Istoria ulterioară îl va obliga pe autor să înăsprească tăişul critic, drept care el se va autoci- ta, reluând întocmai episodul în partea miincheneză a romanului Doctor Faustus.

Din magicul amestec ce va culmina în capodopera perioadei lipseşte un singur element, explicita ciocnire a principiului etic

cu cel estetic. Am amânat până în acest punct referirea la o nuvelă anterioară, Gladius Dei (1901), fiindcă ea face corp comun cu drama epică Fiorenza (1904), de neocolit chiar dacă nu o includem în rândul povestirilor. Hieronymus din nuvelă se încăpăţânează în zadar să îndepărteze chipul cioplit, hulitor, al Madonei din vitrina magazinului domnului Bliithen- zweig (nume ce ironizează o „ramură înfloritoare" — a pseu- doartei, desigur). „Frumosul" a ajuns în Miinchenul luxuriant instrumentul păcatului, iar „arta" — desfătarea păcătoşilor. Cuvintele profetice finale rostite în latineşte de batjocoritul sol al moralităţii austere parafrazează cuvintele lui Savo- narola. Or, tocmai acest prior, Savonarola, a fost — şi este înfăţişat acum ca — duşmanul universului „estetic" florentin, la exultaţia căruia îşi dau concursul prinţi laici şi clerici, înalte feţe corupte, curtezane adulate, artişti şi pseudoartişti dornici în primul rând sau în exclusivitate de adulare. în singura sa dramă, destinată lecturii (a avut ocazional parte şi de reprezentare), Thomas Mann înteţeşte incompatibilitatea moralei creştine rigoriste, protestatare în chiar cadrul catolicismului, cu hipertrofia esteticului sieşi suficient şi îndrăgostit de sine. Protagoniştii sunt Savonarola şi Lorenzo de Medici, „Magnificul". Dar între ei se interpune superba Fiore, iubita lui Lo-

renzo şi simbolul Florenţei pământene, carnale, „artiste". Cei doi bărbaţi se înfruntă în culminaţia dramei. Puterea de care beneficiază prinţul artelor nu mai ascunde nici ruina sa fizică şi nici declinul spiritual al cetăţii. Iar Savonarola, înfrântul, iese în fapt victorios. El îşi extinde fascinaţia şi asupra vrăjmaşului său, şi asupra iubitei lui. Trecerea ei de partea călugărului dominican, mistuit de flacăra neînfricării şi a neiertă- rii, pecetluieşte viitoarea soartă a omului. Acesta are nevoie de o altă frumuseţe, una mai sobră, mai tainică, mai spiritualizată. In simpatia resimţită de autor faţă de acest îndemn la interiorizare transpar ataşamentele lui „nordice", luterane, germane, menţinute şi în timpul sejururilor italiene (dintre care unul a dat impulsul scrierii dramei). Spre deosebire de mai meridionalul, mai neolatinul său frate Heinrich, Thomas rămâne, în ciuda atracţiilor sale mediteraneene, un produs septentrional.

Reuşita tentativei dramaturgice a încă tânărului autor a fost

contestată. Oricum, diagnosticul său, reproiectat în Renaştere, ne ajută să-i înţelegem antinomiile. (Michelangelo însuşi fusese fascinat — nu în piesă, ci în viaţă — de Savonarola!) în vremuri tulburi, arta atrage dar şi ameninţă omul; mai ales dacă e pe cale să cedeze decadenţei, iraţionalităţii, lipsei de moralitate. Arta semnalizează binele şi răul. Dar seismograful poate fi contaminat chiar de mişcările tectonice pe care le surprinde. Arta anunţă crize ale umanităţii — pe care le asimilează. Arta e un tărâm al salvării... şi al damnării.

Iată-ne ajunşi faţă în faţă cu Moartea la Veneţia (1911-1912).

Marea nuvelă a inspirat un şir de comentarii şi reproduceri specifice, inclusiv filmul lui Luchino Visconti sau opera lui Benjamin Britten. Povestirea s-a născut din multiple impulsuri, vădite şi ascunse, în chip savant interferate. Enumăr doar câteva. O călătorie cu soţia la Veneţia. Internarea ei în- tr-un sanatoriu elveţian, unde soţul o vizitează (detaliu important şi pentru viitorul „munte vrăjit"). Pune pentru moment deoparte prima variantă a romanului despre Felix Krull, spre a trece „escrocheria" în registru grav. Limpezeşte într-un eseu raporturile sale cu Wagner, cu muzica. Află de moartea compozitorului mult iubit Gustav Mahler şi îi împrumută lui Gustav Aschenbach trăsăturile lui exterioare; atât de pregnant încât va descoperi, plăcut surprins, asemănarea cu Mahler într-o serie de ilustraţii litografiate ale nuvelei. Năzuieşte să contracareze şi să completeze „ceasul greu"

schillerian prin descrierea unei crize de bătrâneţe a lui Goe- the, prilejuită de dragostea lui faţă de Ulrike von Levetzow. Lărgeşte ideea crizei prin includerea unor reminiscenţe mitologice, homerice şi platoniene. Dar le răsfrânge în psihologia specifică unui „erou al timpului nostru", anume un erou al slăbiciunii, artist emblematic pentru un tulbure început de secol, care se apropie — fără ştiinţa lui, dar inexorabil — de conflagraţia mondială. Raportează acest ghem contradictoriu la mai vechi dualităţi, descendenţa paternă şi maternă, tensiunea dintre Nord şi Sud, dintre „viaţă", şi „artă", dintre moralitate şi frumuseţe. Şi pregăteşte, dincolo de povestire, lunga ascen- siune (iniţial bănuită a fi tot nuvelistică) pe Muntele vrăjit...

Cam acestea ar fi elementele generatoare, deşi nu neapărat

în succesiunea schiţată. Din ele rezultă o savantă „compoziţie" (inclusiv muzicală), textul sintetic şi concluziv al întregii creaţii antebelice.

Descriu acum, voit schematizat, „părţile" Morţii la Veneţia.

— Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, întâlneşte, în plimbarea sa miincheneză dintr-o după-amiază de primăvară, un enigmatic „străin" roşcovan, un prim sol al ascunselor tărâmuri de dincolo. întâlnirea declanşează dorul lui de ducă, setea de călătorie, de fapt năzuinţa de a se elibera din constrângerile prea ordonatei sale existenţe. E glasul de Sirenă îndemnând la coborârea în spaţiu şi timp: coborârea în Infern.

— Autorul introduce o detaliată radiografiere, de factură eseistică, asupra vieţii şi operei eroului său. Acesta a ajuns celebru la cincizeci de ani, i s-a conferit titlul nobiliar „von", fără ca adepţii şi cititorii să-i bănuiască suferinţele. El îşi realizează greu, tot mai greu, performanţele, printr-o disciplină mereu mai epuizantă, în ciuda multor oprelişti, contracurente, abisuri sufleteşti. Măiestria lui izvorăşte dintr-o viaţă care seamănă cu un pumn spasmodic strâns (constrâns), în primejdie de a se destinde şi de a permite „degetelor" s-o ia razna care încotro.

— Se avântă în drumul său iniţiatic, prin Pola, spre Veneţia. întâlneşte pe vapor două personificări, ca în oglindă, ale lunecării sale în abis. Un al treilea, străin şi el, e falsul gondolier, evident un Charon. Gondola însăşi seamănă cu un mole- şitor şi voluptuos sicriu negru: începe să-l obişnuiască pe călător cu deliciile morţii. La hotel întâlneşte familia de polonezi, mama, trei fetiţe şi încântătorul adolescent, autentic ko-

uros sculptural elen. îl năpădeşte şi zăpăceşte vraja, Veneţia e bântuită de sirocco, ca Odiseu vrea şi el să scape prin fugă, dar zeii îi încurcă planurile, trebuie să se întoarcă şi e bucuros de eşecul evadării sale raţionale.

— Se reinstalează la hotel, încearcă să scrie, dar îl acaparează entuziasmul, exaltarea, beţia simţurilor, cărora li se abandonează treptat. Tadzio îi apare ba ca un tulburător Narcis, ba ca Phaidros. I se adresează într-un prim monolog „platonic"; e noul Socrate vrăjit de întruparea vie a frumuseţii.

— Veneţia şi Tadzio se completează la antipozi. Frumosul adolescent e plăpând, maladiv, nu-i va fi hărăzită o viaţă lungă,

ceea ce îl mulţumeşte pe îndrăgostit. Bolnav cu adevărat e însă oraşul, splendida, dubioasa, acaparatoarea, otrăvitoa- rea Veneţie. Nelinişteşte mirosul fatal al tăinuitei sale necurăţenii. Chitaristul buf, suspect de vicios şi tot roşcovan la păr, e neruşinat, dar nu deconspiră taina. Curând o va afla însă de la o agenţie engleză de voiaj. Oraşul a căzut pradă holerei indiene. De astă dată el tăinuieşte groaznica veste pentru a nu-1 pierde pe Tadzio. Visează desfrânările „zeului străin", de fapt propria-i nesăbuinţă, sălbatic delirantă. (într-o excursie periculoasă pe schiuri, aproape de îngheţ, Hans Castorp îşi va sfârşi delirul într-o viziune asemănătoare a nimicirii totale — poate că voit pastişată după povestirea fantastică a lui Dosto- ievski, Visul unui om ridicol). Acceptă falsa întinerire, asemănătoare cu cea a respingătorului bătrân de pe vapor. Se furişează prin oraşul bolnav pe urmele adolescentului, identifi- cându-se cu „ticălosul" din propria sa nuvelă, care din scârbă îşi împinge soţia în braţele unui băieţandru. Urmează a doua invocare a lui Phaidros, cuvântul său de adio către iubitul inaccesibil.

—Un deznodământ rapid. Despărţirea de Tadzio pe malul mării îndrăgite îi aduce moartea salvatoare!

Scurte comentarii.

Atracţia homoerotică, pe care într-o cu totul altă epocă tâ-nărul Phaidros o exercită asupra bătrânului Socrate, nu con-stituie decât o primă evidenţă a povestirii. Sub acest strat se află cel puţin două niveluri de semnificare, unul particular, altul general.

Planul biobibliografic se conformează dilemelor atâtor per-sonaje anterioare, cu fire sau îndeletnicire artistică, dar şi sfâ-şierii autorului lor. Merită cu atât mai atent parcursă caracteri-zarea scriitorului Gustav Aschenbach, de la sfârşitul primei

părţi şi din întreaga parte a doua. Ea conţine o altă „fenome-nologie" a creaţiei lui Thomas Mann. Acesta expune parodiat intenţii neduse la capăt sau pe care le va realiza într-o altă ma-nieră; şi îşi aproximează chiar felul de a fi, temperamental, su-fletesc, creator. Despre regele Prusiei, obsedându-1 pe Aschen-bach, Mann va scrie curând amplul eseu Friedrich şi marea coa-liţie (1914). „Covorul romanesc" Maya se va metamorfoza, în- tr-un târziu, în Capetele schimbate. Eseul atribuit personajului,

Spirit şi artă, a fost asociat, nu degeaba, tratatului schillerian cu privire la „poezia naivă şi sentimentală", întrucât prelungea chiar meditaţiile lui Thomas Mann, deocamdată îndatorate mai degrabă unei arte „sentimentale" decât „naivităţii". Povestirea Ticălosul, imaginată tot de personaj, îi prevesteşte, am văzut, decăderea, dar exorcizează, precum întreaga nuvelă ve- neţiană, tenebrele din chiar sufletul autorului.

Mai toţi eroii se interferează, până la un punct, cu făuritorul lor, variindu-i obsesiile. De astă dată, o identificare doar superficială s-ar bloca în tentaţiile homoerotice, deşi nici ele nu pot fi ignorate. Esenţială este apropierea structurală dintre scriitorul fictiv Gustav Aschenbach şi scriitorul real Thomas Mann. Acesta însuşi a fost chinuit, mai ales în prima etapă a vieţii, de ideea limitelor talentului său. Convins de insuficienţa înzestrării sale creatoare, simţise chiar el nevoia compensării în autoconstrângătoare chingi de „organizare"; sau a căutat justificarea în apeluri la mari spirite asemănător bântuite. „Constrângere" („Zucht"), „perseverare" („Durchhal- ten"), „performanţă" („Leistung"), „în ciuda" („trotzdem") atâtor oprelişti, necazuri, slăbiciuni, patimi şi vicii, toate caracteristice unui „moralist al performanţei" („Moralist der Leistung"), tipic pentru „eroii acestor vremuri" („Helden des Zeitalters"): toate păreau să-l asemuiască pe el, pe el anume, cu un Sfânt Sebastian, printre ale cărui trăsături se mai amesteca şi înfrigurarea „înşelătorului din naştere" („des gebore- nen Betriigers").

Nordicii trebuie să-şi zăgăzuiască împătimirea, transferând-o, la modul rece şi cumpătat, artei lor. Sudul le poate slăbi împotrivirea la tentaţii. (Andre Gide va descrie situaţii asemănătoare.) „Imoralistul" e faţa ascunsă a moralistului, omul căruia menţinerea moralităţii nu-i reuşeşte decât într-o cumplită încleştare zilnică. Dacă-i slăbeşte vigilenţa, autocontrolul, sub îmbietorul soare de miazăzi el se poate uşor rostogoli pe treptele decăderii.

Autorul ajunge la un diagnostic generalizat, la o adevărată estetica in nuce, tocmai din aceste caracterizări, care îl privesc şi privesc ca atare personajele lui. Acum nu mai este însă vorba doar despre arta lui sau a contemporanilor săi, ci despre artă în

general, mai mult, despre frumuseţe îndeobşte. în original, Tadzio e deseori — cu obstinaţie — numit „der Schone", „frumosul", iar Veneţia e numită „die Schone", „frumoasa". Chipul unui adolescent şi chipul unui oraş sunt conceptualizate, aproape până la nivel categorial. E tatonată „frumuseţea" în sine. Paradoxal, „der Schone" este „frumosul" ca atare dar şi un corp „frumos". El nu poate fi nici în plan spiritual receptat altminteri decât cu simţurile. Ajungem la o implicită teoretizare a impactului dintre spiritual şi sensibil, impact obligatoriu în situaţia frumosului. Frumuseţea se adresează simţurilor, le eliberează, pretinde ca omul să li se abandoneze. Mijlocitorul insinuat între spirit şi simţ este Eros, zeul dragostei şi al îndrăgostiţilor, Amor. Dacă frumosul îşi revendică un chip, atunci sfârşeşte prin a iubi acest chip. Iubirea descătuşează chiar şi cel mai sever spirit, îl tentează cu şi pentru beţia simţurilor. Iar de la extazul dionisiac nu e decât un pas până la sălbăticire, cruzime, barbarie, până la slăvirea „zeului străin" („der fremde Gott"), până la dorinţa de a ucide şi de a muri.

Frumosul se naşte din moralitate şi dezlănţuie imoralitatea: iată diagnosticul generalizat. Nici un artist demn de acest nume nu poate să nu fie şi nedemn. El nu poate rămâne neprihănit, macularea îl urmăreşte; în cel mai bun caz el reuşeşte s-o transfere altora prin scris. în artă splendoarea şi oroarea sunt îngemănate. Forma însăşi, forma frumoasă este o aventură a simţurilor; ea înclină spre abis, este abisul. Poeţii evită greu sau nici măcar nu mai evită prăbuşirea în abisul frumuseţii. Ei îşi asumă „fărădelegea simţirii" („Gefuhlsfrevel"). Cât timp scriu, se apără; de fapt scriu pentru a se apăra. însă despre ce altceva să scrie ei, dacă nu despre dificultatea de a se apăra, in extremis despre imposibilitatea de a se salva?!

Tonio Kroger punea diagnosticul acestui mod de a fi „sentimental". Gustav (von) Aschenbach îl ascute până la extatica destrămare „dionisiacă". Ce va mai urma? Vor urma „vrăjitorul" pseudoartist Cipolla, ucigaşul care trebuie ucis; „artiştii" neamului lui Iosif şi Moise, plătindu-şi „alegerea" cu preţ greu; artistul Adrian Leverkiihn, încheind pactul faustic cu Diavolul pentru a produce, într-o epocă bolnavă, o artă bol

navă; păcătosul papă Gregorius, prăbuşindu-se pentru a se mântui; „escrocul" Felix Krull, care numai prin contrafacere mai parvine la facere: ca mim al artei, ca circar al frumosului.

3

Moartea la Veneţia încheia o epocă în viaţa autorului, dar şi în mersul istoriei. Ceea ce avea să urmeze, cu întreruperi şi re-luări, cu acumulări subterane şi asumate, se va dezvălui lumii prin Muntele vrăjit, roman înnoitor în cadrul operei proprii şi în ansamblul literaturii europene. între timp se va fi consumat însă primul război mondial, iar în creaţia lui Thomas Mann — o etapă a eseurilor culminând în Consideraţiile unui apolitic. Curând după acestea, la un început postbelic dificil pentru Germania şi pentru orice german, scriitorul dă deocamdată la iveală roadele retragerii sale din vâltoarea evenimentelor publice în sfera privată: o „idilă" în proză şi alta în versuri.

Stăpân şi câine (1918) are un prototip puţin obişnuit — câi-nele Bauschan al familiei Mann; viaţa alături de el îi prilejuieşte „stăpânului" acest lung exerciţiu poetic-muzical, receptat ulterior cu admiraţie de către John Galsworthy. Cântec despre copilaş (1919), idila în hexametri, e de inspiraţie goe- theană (Hermann şi Dorothea), celebrându-şi fiica, Elisabeth. Deşi se mai exersase la începuturi în drame şi versuri, singurele lui produse ulterioare notabile rămân Fiorenza şi Cântec despre copilaş. Nici acesta din urmă nu a fost însă luat prea în serios de autor, poemul fiind agrementat cu accente de (auto)parodiere. Compunerile timpurii de după război se menţin în orice caz, ambele, într-un registru privat şi subiectiv. Datorită modalităţii lirice de exprimare, în Cântec despre copilaş subiectivitatea e chiar mai accentuată decât în Stăpân şi câine.

în aceşti ani Thomas Mann încerca să-şi contracareze obo-seala, grijile, munca trudnică la voluminosul eseu şi la impor-tantul roman. De aici, explorarea sferei private şi asumarea manierei jucăuşe. Dovada o găsim, în afara „idilelor", în câteva eseuri mai scurte de natură memorialistică şi în primele nouă capitole din varianta iniţială, întreruptă, a Mărturisirilor

escrocului Felix Krull, abandonată anume spre a încheia Muntele vrăjit. După terminarea şi publicarea romanului, autorul s-a simţit despovărat; şi, până să se afunde în uriaşa ţesătură

mitică, al treilea mare roman al său, care va ajunge tetralogia mitică, el s-a putut ocupa, în anii douăzeci, şi de altceva. A scris eseuri şi a ţinut, pe baza lor, multe conferinţe; dar a adăugat povestirilor alte două piese, Dezordine şi durere timpurie (1925), apoi Mario şi vrăjitorul (1929).

Prin trimiterile familiale prea puţin voalate, ele par apropiate de „idilele" anterioare, deşi îşi pierd treptat caracterul idilic. Fictivul profesor de istorie are patru copii, precum (atunci) povestitorul autentic. In relatarea evenimentului terifiant de la Torre di Venere (trăit în realitate la Forte dei Marmi), la care îşi convoacă soţia şi cei doi copii ai săi mai mici, scriitorul se asumă la persoana întâi. Cele două scrieri pot fi corelate şi sub raport estetic. De aproximativ aceeaşi întindere, ele strâng întâmplările tensionate în câte un ghem; mai pot fi de aceea socotite nuvele. Mai importantă este apăsătoarea lor stare de spirit comună. Intr-un caz, ea surprinde dificultăţile economice şi psihice ale unui Miinchen postbelic bântuit de inflaţie şi incertitudini; în celălalt, semnalizează, pe pământul italic subjugat de fasciile Ducelui, prăbuşiri morale şi politice iminente.

Doctorul Abel Comelius trăieşte o „dezordine" pe care n-a cunoscut-o înainte şi pe care nici n-o agreează. Ea macină existenţa copiilor săi mai mari. Cei mici (o „inimă" şi un „suflet", trăindu-şi în comun toate aventurile) sunt cei care cunosc „suferinţa timpurie". Căminul familial traversează un soi de „ospăţ pe vreme de ciumă". Cei mari organizează reuniuni, stau la şuete (inclusiv despre Don Carlos). Participă la ele actorul Ivan Herzl (inimioară!), care pare melancolic mai degrabă din cauza pudrei abundente de pe faţă, studentul Max Hergesell, care dansând cu mezina o zăpăceşte şi îi provoacă o scenă de isterie. Şi sunt slujiţi de junele Xaver, „ein Revolutionsdiener, ein symphatischer Bolschewist", „un servitor revoluţionar, un bolşevic simpatic", năzuind la condiţia burgheză a stăpânilor săi. Toţi aceşti tineri sunt un soi de aventurieri, ca şi fiica şi fiul cel mare, făcând pe măscăricii, fiul vrând să devină dansator sau chelner — ca un tipic, de pe acum, Krull. La răscrucea istoriei, conflictul generaţiilor e inevitabil, copiii se rup de părinţi. Tatăl e un istoric conservator, legat de trecut, preocupat de Contrareformă şi de Filip al

II-lea. (Ar fi putut scrie el Consideraţiile unui apolitic.) Destabilizarea rânduielilor vechi, în care se încrezuse ca tipic Biirger intelectual, o contemplă cu resemnată melancolie. Inima lui aparţine fetiţei celei mici, pe care nu are însă cum s-o ajute. Iubirea lui faţă de Lorchen (Eleonora) este — ca şi dragostea lui Thomas Mann pentru Elisabeth din Cântec despre copilaş — o formă a opoziţiei faţă de prezent, a refugiului în trecutul etern, atemporal, mortificat. Iubirea aceasta frumoasă nu e întru totul dreaptă: cucernicia ei maschează toate câte se petrecuseră şi nu mai sunt. Chiar şi la Miinchen, nu doar la Veneţia, în orice iubire e cuibărită moartea.

Taina o dă definitiv în vileag iubirea silnică, de o clipă, a lui Mario pentru Cipolla. Noua moarte italică e caricatura celei vechi. La Veneţia tragedia izvora din grava rană interioară a personajului. Aici autorul-spectator asistă în Torre di Ve- nere la manifestări groteşti, care degenerează în deşănţare. „Bizantinismul" „patrioţilor", pe fondul arşiţei senzuale sudice greu suportabile pentru cuviincioşii nordici, infirmă de la început tradiţionala ospitalitate italiană; iar starea de disconfort se agravează treptat la spectacolul iluzionistului şi prestidigitatorului Cipolla. Cavalierei e un „Zauberkiinstler", un „artist al vrajei", al vrăjitoriei. In cursul demonstraţiei, din simplu scamator el devine un teribil hipnotizator, cu o putere demonică, susţinută de coniacul îngurgitat şi de o cra- vaşă şuierătoare. Ţinta lui este anihilarea libertăţii, în numele autorităţii poruncitoare căreia trebuie să i te supui. După opinia lui, nu există „libertatea voinţei", de care toţi s-ar lepăda bucuros. Experienţele succesive ţintesc să demonstreze acest lucru, fiecare medium i se supune executând ceva ce cu o clipă înainte n-ar fi voit să facă. Jocul ajunge necurat, îşi îngroaşă necurăţenia fizică şi morală. El culminează în oribila batjocorire a lui Mario, tânărul prieten al familiei povestitorului, de la cafeneaua „Esquisito" — „ein Schenke, ein Gany- med", „un paharnic, un Ganimede", cum îl ironizează Cipolla (adică exact ceea ce va fi Krull în retaurantul hotelului parizian). Decade paharnicul zeilor, decade şi artistul vrăjitor. Cu şarlatania lui hipnotică, Cipolla i se substituie Silvestrei îndrăgite de Mario. în stare de transă, acesta îl sărută. Cipolla îi terfeleşte dragostea, o înjoseşte monstruos. Asistăm parcă la împlinirea, pe treapta cea

mai de jos, a visurilor socratice „curat murdare" încercate de Gustav Aschenbach. Mario se dezmeticeşte şi îl împuşcă pe nedoritul său „iubit".

Iar povestitorul simte înspăimântătorul deznodământ fatal ca pe un sfârşit eliberator.

Naratorul şi-a numit nuvela „Ein tragisches Reiseerleb- nis", „O întâmplare tragică din călătorie". Mario şi vrăjitorul a fost citită de Thomas Mann la festivităţile organizate în cinstea atribuirii Premiului Nobel, nerepurtând însă deocamdată succesul de mai târziu. „Vinovat" de creşterea popularităţii nuvelei avea să fie avansul populismelor de extremă dreaptă. Cititorii descopereau un text premonitoriu, nu numai prin detalii (de la excesul de „patriotism" până la fratele Ducelui, invocat de Cipolla ca onorându-i o reprezentaţie de la Roma), cât mai ales prin starea de spirit, frustrând treptat oamenii de şansa alegerii libere. Renumele accentuat pe fundalul fascismelor n-ar trebui să estompeze totuşi, de dragul conotaţiilor politice, miza predominant morală (avertismentul aparţine autorului) şi nici n-ar fi cazul să ducă la supraevaluarea nuvelei, care în ansamblul operei nu ocupă, cred, un loc de anvergura lui Tonio Kroger sau Moartea la Veneţia. Ea prevesteşte împotrivirea la nazism a Biirgerului cândva „apolitic". Confruntarea va fi mai eficient, deşi subteran, relevată începând cu emul următor, cinul încheierii primului volum din viitoarea tetralogie biblică, Istoriile lui lacob.

Nu uit nici coincidenţa frapantă în timp dintre Mario şi vrăjitorul şi discursul comemorativ ţinut la Academia Prusacă de Arte din Berlin, Cuvânt despre Lessing. Cu acest prilej formulează Thomas Mann, explicit, concepţia sa despre mit şi despre identitatea pre- şi supra-istorică dintre „clasic" şi „mitic". In chiar anul nuvelei (şi al obţinerii Premiului Nobel), el întemeiază, aşadar, viziunea care va patrona întreaga tetralogie şi povestirile care o întovărăşesc sau o întregesc; fiindcă după losifîn Egipt vor fi scrise nu doar Lot te la Weimar ci şi Capetele schimbate, aşa cum după Iosif, hrănitorul va urma Legea.

Pentru o bună înţelegere a revirimentului de mult pregătit subteran, am amânat până aici o trimitere la schiţa pentru film Tristan şi Isolda (1923). Un text nepretenţios, neinclus în

majoritatea culegerilor de proză scurtă ori seriilor de opere, neinvocat vreodată de autor (ci păstrat doar în cartea de memorii Wir waren fiinf— Am fost cinci —, în care Viktor Mann recapitulează viaţa generaţiei sale familiale: destinul celor două surori şi trei fraţi), Tristan şi Isolda merită amintit ca „semn" al schimbărilor produse încă de pe când romancierul trudise la ultimele capitole din Muntele vrăjit. în timpul „dez

ordinii" inflaţioniste postbelice el sperase, printr-o pătrundere (în cele din urmă nefinalizată) în cinematografie, şi o corespunzătoare redresare financiară. Mai important decât impulsul conjunctural rămânea însă explicitarea disponibilităţilor mitice, dintotdeauna incifrate în opera sa. Căci repovestirea menită ecranizării îi este direct îndatorată epopeii lui Gottfried von Strassburg (de la începutul secolului al 13-lea). Nu mai e vorba nici de Gabriele Kloterjahn şi Detlev Spinell, şi nici măcar de Wagner. Proiectul preproiectează multe din cele ce vor urma, prin losifşi fraţii săi până la Alesul. De la Tris- tan la Tristan şi lsolda au trecut douăzeci şi doi de ani; de la Tristan şi lsolda la Legea — alţi douăzeci.

4

Ajuns la tripticul final de povestiri, inversez, din motive de logică a expunerii, cronologia a două dintre verigile sale. încep cu Legea (1943), deoarece ea reprezintă un epilog la Io- sif, hrănitorul. Romancierul introdusese şi în cuprinsul acestuia o povestire întrucâtva de sine stătătoare, despre Tamar, femeia care cu dârzenie, neînfricare şi cu preţul devierii de la moralitatea comună, pătrunsese în miezul istoriei, nelăsân- du-se expulzată din ea. Tamar îi naşte lui Iuda un fiu, din seminţia căruia va proveni şi David (vezi Cartea Rut, cap. 4.) Dar mai înainte, din neamul ales ca prezenţă centrală în istoria sacră descinde Moise, cel predestinat să desăvârşească alegerea acestui neam şi, tocmai de aceea, să-l înzestreze cu legea morală. La Thomas Mann nici Moise nu este însă un simplu descendent în linie dreaptă, vicleniile istoriei nu s-ar putea mulţumi cu succesiuni comode. Predeterminările cer soluţii încurcate. Fără ca Iosif să fi ajuns egiptean, fraţii lui şi urmaşii lor n-ar fi supravieţuit. Fără ca Moise să fie imaginat (nu doar de autorul nostru) ca născut dintr-o mamă egipteancă (nu doar

salvat de ea, precum în Ieşirea), anume fiica faraonului Ramses, el nu ar fi putut lua partea umilei şi umilitei sale obârşii paterne. Ipostaziat ca pe jumătate egiptean, el e gândit ca fiind apt, tocmai de aceea, să se recunoască pe de-a întregul evreu, cu concursul părinţilor săi adoptivi, cu sprijinul copiilor lor şi al prietenilor lui. Ilustra mamă prin sânge îi

produce* doar împotrivirea; adeziunea i-o insuflă, cu laptele ei, Iohedeb, şi fiindcă este fiica unui cioplitor în piatră.

Moise redevine ceea ce fusese Iosif. Şi, precum miticii părinţi ai amândurora, Avraam, Isaac şi Iacob, el îl descoperă pe Dumnezeu, iar Dumnezeu îl descoperă pe el, întru prelungirea reciprocei umanizări. Ideea lui Thomas Mann, după care Dumnezeu şi omul ales de El au o identică nevoie unul de celălalt şi se rafinează reciproc, găseşte în Moise o confirmare mai apăsată decât la premergătorii săi, în termenii unui — indicat de autor — luminat Luminism. Moise posedă şi o zestre amalgamat genetică, şi o natură fizic şi spiritual individuală, spre a-şi îndruma poporul pe calea înălţării, peste cât doreşte poporul, cu renunţări şi concesii la care se vede constrâns el însuşi. Moise trebuie să fie strateg şi tactician, hrănitor şi legiuitor, căpetenie şi judecător al obştei. Toate acestea — numai în privinţa esenţialului; căci detaliile le încredinţează ajutoarelor sale: actele de constrângere sau punitive, chiar şi manipularea miracolelor de care bicisnicii săi supuşi mai au încă nevoie. în sudoarea frunţii şi cu maxima încordare a sufletului îşi durează el opera, care nu este alta decât plămădirea unui neam demn de Creator. în limitele omeneşti, creator este şi el, întrucât sculptează un chip inedit; care nu poate fi „chip cioplit", dar poate fi sculptural iluminatul Cuvânt. Pe un alt munte vrăjit el dăltuieşte, într-o nouă limbă, de el inventată, poruncile divine; apoi le mai dăltuieşte o dată, a doua oară chiar mai bine decât prima dată. El înscrie nepieritoarea lege a Domnului în tablele sale ca un efectiv cioplitor ce este, cu atâta trudă şi râvnă încât până la urmă ideea dumnezeiască îi străpunge în chip de coame fruntea. Moise este şi personajul lui Michelangelo, dar este mai cu seamă Michelangelo însuşi, potrivit cu sugestia lui Heine, explorată acum cu voluptate. In Alesul scriitorul se va juca cu gândul reinventării unei alte limbi din cele cunoscute. Aşa procedează încă Moise, cioplitor al chipului de necioplit — al

Verbului nepieritor. Moi- se-Michelangelo oferă poporului său şi tuturor popoarelor veşnica prescurtare a cuviinţei umane, legământul datorită căruia omul să deosebească tot ceea ce îi este de tot ceea ce nu îi este îngăduit, binele de rău, omenia de neomenie — de minciună, jaf, omor, prostie, ticăloşie.

Franz Werfel a numit povestirea despre Moise „un preludiu pentru orgă". De unde lui Thomas Mann i se comandase doar o introducere pentru un volum în care zece confraţi să

ilustreze literar cele zece porunci biblice, el n-a rezistat plăcerii de a scrie o a unsprezecea povestire despre geneza tuturor poruncilor, care avea să fie pusă în fruntea volumului curând apărut la New York, denunţând „războiul lui Hitler împotriva Codului Moral". începuse dezastrul celui de-al Treilea Reich, trebuia pusă în lumină şi înfrângerea lui spirituală. S-au angajat în această întreprindere mai mulţi scriitori anti- nazişti, printre ei şi cel mai ilustru vrăjmaş german al naţio- nal-socialismului. Prin BBC el îşi trimitea mesajele către poporul german. Şi de pe coasta americană a Pacificului îi mai lansa şi pilda despre Moise — înainte de a purcede la savanta confruntare finală cu neomenia, din Doctor Faustus.

Das Gesetz a fost precedată cu trei ani de Die vertauschten Kdpfe (1940) şi urmată după un întreg deceniu de Die Betroge- ne (1952-1953). Capetele schimbate e povestirea „mare" imediat următoare romanului „mic" Lotte la Weimar. (în lungul capitol al şaptelea, consacrat monologărilor interioare ale maestrului, cititorul poate descoperi şi „nucleul" povestirii mitice indiene, în relatarea părţii a doua, Legenda, din balada lui Goethe Paria.) Cea înşelată e scrisă după Alesul, în timpul unei pauze de lucru la Mărturisirile escrocului Felix Krull. Prima şi a treia povestire din ultima etapă de creaţie Thomas Mann le aşază în imediata vecinătate a romanelor „mici", care, la rândul lor, îi contrapunctează romanele „mari". Capetele schimbate au fost scrise la Princeton, iar Legea — la Pacific Palisades. Cea înşelată va fi terminată după revenirea în Elveţia, la Ziirich.

Prin mit, Capetele schimbate sunt înrudite mai degrabă cu /osi/şi cu Legea; sub alte aspecte însă, ele pot fi puse în relaţie cu Cea înşelată. „Capetele" triadei nuvelistice finale au nemul- ţumit întrucâtva pe recenzenţi şi cunoscuţi; într-un caz — din

cauza presupusei frivolităţi, considerată nepotrivită cu atmosfera gravă din timpul conflagraţiei mondiale; în celălalt — din pricina detalierii fiziologice a dragostei până la, tot presupusa, indecenţă. Raportul dintre spiritualitate şi frumuseţe, investigat pe tărâmul sexualităţii, apropia într-adevăr nuvela germană desfăşurată la Diisseldorf după un precedent război mondial de povestirea indiană captând ecourile înţelepciunii vedice şi brahmanice. Voluptuoasa Sita caută să unească într-un singur tot capul nobil al lui Shridaman cu trupul vânjos al lui Nanda. Doamna Rosalie von Tiimmler vrea, iubindu-1 pe Ket Keaton, să-şi extindă sufletul rămas tânăr şi asupra corpului pe nedrept îmbătrânit.

Thomas Mann preferă îndeobşte personajele bărbăteşti, iar când zugrăveşte femei o face de preferinţă pe tărâmul lunecos al Erosului: Clavdia Chauchat, iubita lui Hans Castorp; soţia lui Putifar, Mut-em-enet, neiubită de Iosif; Lotte, prietena de odinioară a lui Goethe; Sibylla, mama şi soţia papei Gregorius; Diana Houpfle sau dona Maria Pia, amantele lui Felix Krull. Erotismul l-a fascinat şi tulburat mereu pe autorul nostru intelectual, ca ambiguă relaţie între sexe şi ca mai îndoielnică atracţie homoerotică. în manifestările sexualităţii curiozitatea îi era stârnită de o veche reprezentare mitică, ex- plicitată de Platon în Banchetul, anume tentativa refacerii unităţii opuselor, în situaţia în care bărbatul şi femeia fuseseră dedublaţi sau, atunci când apare prăpastia între bătrâneţe şi tinereţe, în cadrul aceluiaşi sex. Iubirea provine dintr-o adâncă rană şi din încercarea — îndeobşte eşuată — de a o lecui. Natura umană e fragmentată, nu posedă decât o parte a întregului, e bărbat sau femeie, înţelept sau frumos, bătrân sau tânăr ş.a.m.d.

„Capetele" (de femei la Goethe, de bărbaţi la Thomas Mann) se cer „schimbate" pentru refacerea unităţii. Dar viclenii zei indieni, Vishnu, Shiva sau Kali, reaştem vălul Mayei, vălurile iluziei, asupra oamenilor, în toate tentativele lor de a regăsi aici pe pământ, prin intermediul dragostei, dincolo de separaţii, Fiinţa Absolută. (Iată, spre a proba tatonările, o trimitere înapoi, până la nuvela din 1908, Anecdota. Angela, soţia domnului director Emst Becker, este în aparenţă o fiinţă strălucitoare şi încântătoare, care îi „vrăjeşte" pe toţi cei cu care vine în contact. Dar, până la urmă, soţul îi dă în vileag firea mincinoasă,

hâdă, monstruoasă. înşelătorul văl al Mayei acoperă infernul unei căsnicii burgheze. Motivul este scho- penhauerian, dar şi cu folosirea unor surse budiste. Cu timpul, jocul iluziilor şi al deziluziilor este reproiectat asupra surselor din mitologia veche indiană.) Iubirea se opune iluziilor şi adânceşte iluziile. Omul nu scapă de parţialitate, oricâte eforturi reintegratoare ar întreprinde. In final îi rămâne numai focul mistuitor al celor trei, Sita, jumătate-Shridaman şi jumătate-Nanda. Şi tot astfel, nu rămâne decât cancerul doamnei von Tummler, localizat în ovar din cauza întârziatei dorinţe după „nuiaua vieţii" (simbol falie) şi producând metastaze mortale.

Ascetul Kamadamana descrie trupul-capcană şi momeală, ispitele senzuale, în termeni apropiaţi de confesiunea lui

Hans Castorp, din „Noaptea Valpurgiei", adresată Clavdiei Chauchat. Violentarea naturii de către Rosalie von Tummler, în numele vieţii, primăverii, reîntineririi, se răzbună implacabil, căci natura mai produce şi aroma de mosc a putrefacţiei, iar fântâna curgătoare a corpului feminin poate n şi un semnal al bolii devastatoare, nu neapărat semnul milostivirii divine asupra biblicei Sara la bătrâneţe. In sanctuarele primejdioasei Kali pe Shridaman îl întâmpină un abator subteran, care nu este decât partea infernală a firii omeneşti (precum în visurile lui Hans Castorp sau Gustav Aschenbach). Doamna von Tummler nesocoteşte avertismentele „înspăimântătoarei demonii a naturii", ca şi cele ale fiicei sale şchioape Anna, refugiată în intelect şi în pictură abstractă. Anna este urmaşa ironizată a artiştilor reci şi descărnaţi, o Lizaveta Ivanovna pe dos, care ar îmbrăţişa opiniile lui Tonio Kroger. Dimpotrivă, „naiva", „apolinica" Rosalie parvine la exaltări „sentimentale", „dionisiace". Şi ea vrea să fie artistă, dar nu abstractă, ci o „artistă a vieţii". Transferul în arta vieţii nu-i reuşise însă nici lui Gustav Aschenbach. Moare el, moare şi ea. Cum nici el nu se dezisese însă de frumuseţea ce-i devastase spiritul şi corpul, nici ea nu acceptă să hulească natura, oricât de înşelător i-ar fi mijlocit retrăirea frumosului.

Zeii au jucat o festă şi perechilor indiene de neîmperecheat. Frumoasa Sita trăieşte cu Shridaman, descendentul brahmanilor înţelepţi, şi tânjeşte după Nanda, naivul fierar şi văcar. Ea

uneşte capul unuia cu trupul celuilalt. Dar schimbarea părţii schimbă cu tirfipul întregul. Vechiul corp se degradează treptat sub influenţa vechiului cap ce-i fusese adăugat. Ispita se recompune tot după celălalt, compus din jumătăţi inverse. De fapt, eşecul prevesteşte moartea. Omul nu intră în posesia a tot ce-i lipseşte, nici în viaţă — nici în artă. „Aceasta e aceasta." Shridaman nu e Nanda, Rosalie nu e Keaton, Aschenbach nu e Tadzio, Kroger nu e Hansen. Fiecare e ceea ce este; ca şi Thomas Mann.

Ce-i de făcut în strânsoarea acestei identităţi de sine, nu atât o echivalenţă logică, A = A, cât una ilogică, absurdă?! N-ai decât să te asumi dar să năzuieşti spre ceea ce nu eşti. Să năzuieşti, ca spirit şi în spirit, către frumuseţea senzuală, către imposibila împerechere care i-a obsedat pe autor şi pe eroii lui. Să năzuieşti să fii frumos — ca neartiştii, ca nespiritualii, ca neîmbătrâniţii. Şi în toate aceste metamorfoze dorite să recunoşti înşelăciunea Mayei. Să te încăpăţânezi totuşi a

ţi le imagina măcar, în a le descrie entuziast şi lucid, ca pe o victorie şi o înfrângere. Orice artă, precum orice viaţă, trebuie să-şi asume victoriile înfrângerilor, singurele pe care zeii ni le acordă. La urma urmei, şi legea morală dată de Dumnezeu lui Moise şi de Moise oamenilor, va fi de atâtea ori înfrântă, bat-jocorită, călcată în picioare. Totuşi, nu există altă cale decât strădania de a atinge moralitatea, frumuseţea, spiritul, chiar dacă între ele se mai iscă şi antinomii. Omenirea n-a inventat ceva mai bun decât să spere, să caute, să încerce; iar artistul — decât să susţină eforturile umanităţii prin jocurile lui înţelepte. Deziluziile îi pândesc pe toţi cei care vor ceva. Dar ei se avântă către ţărmurile ascunse şi interzise, chiar cu preţul recăderii în propria lor existenţă limitată!

„Aceasta e aceasta": orice situaţie, nuvelă, personaj, scriitor. Povestitorul e însă „der Uberliefemde", „mijlocitorul", cel care face transferuri, şi uneori tranzacţii, între sus şi jos, nobil şi ignobil, între putinţe şi neputinţe; ca şi între zei şi oameni. Totul e joc, vis, amăgire. Dar zeii se mai şi amuză împreună cu noi. Ne înşală frumos. Ne permit să ne înşelăm frumos. îi permit acest lucru şi povestitorului. Apoi îl înşală. La doi ani după ce şi-a imaginat sfârşitul doamnei von Tummler, avea să moară şi el,

Thomas Mann.

B

JOC ŞI ÎNŢELEPCIUNE

Recapitulez. Thomas Mann a scris treizeci şi două povestiri, dintre care douăzeci şi cinci în perioada antebelică, patru între războaie, două în timpul ultimei conflagraţii mondiale, una după încheierea ei. Penultimul grupaj, prin eliminarea unei „idile" în versuri, poate fi strâns într-o treime: Stăpân şi câine (1918), Dezordine şi suferinţă timpurie (1925), Mario şi vrăjitorul (1929); iar ultimul, prin însumare, dă o altă treime: Capetele schimbate (1940), Legea (1943), Cea înşelată sau, după o anterioară traducere românească, înşelata (1952-1953).

De la Mario şi vrăjitorul la Capetele schimbate a trecut un deceniu, ca şi de la Legea la Cea înşelată. Motivul e la îndemână. La începuturi şi multă vreme după aceea, Thomas Mann s-a considerat în primul rând nuvelist, şi doar în subsidiar, romancier. Apoi şi-a statornicit treptat convingerea într-un invers raport de însemnătate. La deplina maturitate şi la bătrâneţe, îşi vedea menirea în a renaşte şi întrucâtva în a naşte romanul german modem, şi mai puţin în a continua forma nuvelistică, familiară Germaniei încă din veacul trecut. In ultimii douăzeci şi cinci de ani de viaţă şi creaţie, el a fost absorbit de romanele sale „mari", losif şi fraţii săi, apoi Doctor Faus- tus, spre final şi de două romane „mici", Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull (în a doua redactare). Numai în scurtele răstimpuri dintre ele îşi permitea câte un respiro, de dragul câte unei povestiri. îndeobşte acestea nu mai schimbau însă, decât ca întindere, registrul său ajuns categoric preferenţial.

E vorba de mit, antic sau modem, universal ori local. Simbioza miturilor îndepărtate ori apropiate, antice, medievale sau modeme obligă însă la depăşirea formulelor univoce, în privinţa ambelor componente. Nici romanele nu mai sunt

propriu-zise romane, ci sunt întrucâtva epopei, întrucâtva poeme, întrucâtva poveşti iniţiatice. Nici nuvelele nu mai aparr ţin de o efectivă nuvelistică. Genul epic, ca geniu epic, împreună cu inalienabilul său coeficient liric şi dramatic, patronează ambele specii, un timp privite ca distincte. Sincretismul de odinioară, tematic salvat, îşi găseşte maniera adecvată de expunere.

Descreşte distanţa dintre naraţiunea de „atunci" şi de „acum", iar corespunzător — deosebire între roman şi povestire. Ce mai contează, dacă povestea e repovestită pe zeci, sute ori mii de pagini? Contează vraja ei. Contează rima dintre cel ce-şi rosteşte povestea şi cei care o ascultă.

Ultimele trei dintre povestirile „vrăjitorului" merită să fie încă o dată, fără graba de dinainte, repovestite.

1

Dintr-o de mult proiectată nuvelă despre Goethe se naşte, în 1939, romanul „mic" Lotte la Weimar. Un an mai târziu, Thomas Mann compune povestirea „mare" Capetele schimbate. Ambele scrieri sunt intercalate — la o distanţă aproape egală — între penultima şi ultima parte din imensa povestire biblică, între Iosifîn Egipt şi Iosif, hrănitorul, volume încheiate în 1936 şi 1943.

în capitolul al şaptelea din Lotte la Weimar, marele capitol al monologurilor goetheene, doar când şi când întrerupte prin câte un la fel de imaginar dialog, ne întâmpină o istorioară de două pagini, pe care Goethe şi-o povesteşte sieşi ca proiect demn de a fi realizat. El îşi aminteşte cum s-a dezvoltat în el, „cu un scop adânc spiritual", imaginea femeii cu suflet curat şi nobil, în mâinile căreia apa proaspătă de la râu se preface zilnic într-un glob de cristal ce nu are nevoie de ulcior sau găleată, căci este un „palpabil şi curat simbol al purităţii şi al clarităţii". Ca pe un astfel de glob de cristal îşi propune să elaboreze „poemul ispitei", el, „multispititul" poet înzestrat cu „semnul purităţii". Când apa îi arată femeii aceleia „chipul tânărului ceresc", i se tulbură viaţa şi de atunci apa nu mai vrea să prindă formă în mâinile ei. Atunci soţul, brahmanul, se răzbună pe aleasa zeului şi îi taie capul ce văzuse „frumuseţea eternă". Fiul îl ameninţă pe răzbunător că o va urma sub

tăişul paloşului pe maică-sa. Dar pe tăiş sângele nu se încheagă, dovadă a nevinovăţiei femeii. Atunci fiul fuge la locul crimei pentru a lipi iar capul de trunchi. Acolo însă zace nu doar nobilul trup al mamei, ci şi trupul unei ucigaşe din neamul paria. Şi, de grăbit ce e, fiul uneşte capul mamei sale cu trupul nelegiuitei — renăscând o zeiţă a impurităţii. O zeiţă înţeleaptă şi violentă. Veşnic ispitită de frumosul chip al tânărului zeu. Cu pofte turbate şi destrăbălate în suflet. O groaznică făptură „tulburată

şi încărcată de mister", din voia lui Brahma. O femeie prietenoasă-mânioasă, care aduce oamenilor violenţă şi înţelepciune, milostivire în luminare şi întunecare, coborâre şi înălţare. Până şi Brahma se teme de femeie; „şi eu mă tem", conchide însă Goethe — făptura lui Thomas Mann —, „de aceea mă tem şi de poemul acesta, îl tot amân de-a lungul a zeci şi zeci de ani, ştiind bine că odată şi odată va trebui să-l fac".

Thomas Mann şi l-a imaginat pe Goethe ca imaginându-şi poemul — scris cu adevărat şi citit de urmaş în timp ce lucra la romanul despre predecesor, despre veşnicul lui părinte întru literatură. (Tot astfel, prelucrarea legendei biblice despre Iosif îl obsedase pe Goethe, autorul lui Faust, pe ale cărui urme se va avânta autorul noului Doctor Faustus.) De astă dată vizată este balada goetheană Paria, anume a doua sa parte, Legenda, relatând în versuri întâmplarea transpusă în proza poematică din Lotte la Weimar.

Legenda capetelor feminine schimbate între ele a constituit pentru noul scriitor primul impuls. Cel de-al doilea i l-a oferit varianta răsăriteană originală a capetelor bărbăteşti schimbate, pe care a găsit-o descrisă de prietenul său, indolo- gul Heinrich Zimmer, ginerele lui Hugo von Hoffmanstahl. A citit cartea lui Zimmer, Maya, der indische Mythos (1936) şi studiul său Die indische Weltmutter (1938): Maya, mitul indian şi Maica indiană a lumii. A cerut şi sprijinul lui Karl Kerenyi, eminentul cercetător al mitologiilor, care îl ajutase cu atât de preţioase sfaturi în elaborarea tetralogiei biblice.

Aşa s-au configurat Capetele schimbate. Potrivit mărturisirii autorului, ele au reprezentat ocolul binevenit după terminarea romanului goethean la Princeton — spre a regăsi drumul din Weimar către sfera egipteană a lui Iosif. Imediat, după ultima frază la romanul goethean, din 26 octombrie 1939, se apucă de povestea indiană. Mărturie stau scrisorile către Ag- nes E. Meyer, ziarista americană de origine germană, vechea

lui admiratoare: scrie ceva indian, un Maya grotesc din sfera cultului marii Maici a lumii, în cinstea căreia oamenii îşi taie capul; „un joc al dedublării şi al identităţii, nu foarte serios, va fi cel mult o curiozitate, şi nici nu ştiu dacă o voi duce la capăt" (5 ianuarie 1940). La începutul lui februarie sunt gata douăzeci de pagini. In iunie citeşte într-un cerc de prieteni, la Princeton,

capitolul al zecelea; toţi se amuză copios. Dintr-o altă scrisoare către aceeaşi adresantă, din timpul unui sejur de vară la Brentwood, de lângă Los Angeles: sinuzita, clima, oboseala explică „truda disproporţionată pe care mi-o dă sfârşitul povestirii Capetele schimbate. Acum o dau gata în grabă; n-are nici un rost să fac atâta caz de această glumă. [...] Nu e un lucru de importanţă capitală şi mondială, ci un divertisment şi un intermezzo" (27 iulie 1940).

O termină, într-adevăr. In august revine la ultimul volum al tetralogiei. în octombrie povestirea e publicată, sub formă de carte, la Editura Bermann-Fischer din Stockholm. Curând apar o traducere suedeză şi o alta engleză, tipărite concomitent la New York şi Londra. Tot către Agnes E. Meyer: „Am scris Iosif în Egipt, Lotte la Weimar şi Capetele schimbate, opere ale libertăţii şi seninătăţii şi, dacă vreţi, ale superiorităţii" (24 ianuarie 1941); „[...] Lotte la Weimar n-a prea fost decât un un succes de stimă, iar Capetele schimbate au fost pe drept cuvânt considerate ca ceva uşurel" (7 octombrie 1941). în fapt, povestirea a avut parte de opinii şi recenzii contradictorii, a stârnit critici, chiar resentimente între emigranţii germani din SUA. Un an după declanşarea războiului părea, cu adevărat, un divertisment prea puţin serios. Cei care îi imputau lipsa de gravitate, nu luau însă în consideraţie nici substanţa intimă a povestirii şi nici legăturile ei cu celelalte scrieri „umaniste"; după cum nu aveau de unde bănui iminenţa marii confruntări cu tragedia germană, din Doctor Faustus.

Capetele schimbate, cu subtitlul O legendă indiană, continuă o dezbatere de la început obsesivă în opera lui Thomas Mann. Familia negustorilor patricieni Buddenbrook decade prin spiritualizare; contactul lui Thomas Buddenbrook cu filosofia şi dăruirea micului Hanno muzicii produce ruptura de o lumea familială şi familiară, abandonul dureros al vieţii în faţa morţii. Sub acelaşi semn al muzicii wagneriene se înscrie tentativa estetului Detlev Spinell de a o transfigura pe soţia filistină Gabriele Kloterjahn în autentica — fosta şi viitoarea în elevaţie şi în decadenţă — Gabriele Eckhof (Tristan). Tema o conţi-

nuă în termeni mai gravi marea nuvelă a tinereţii, Tonio Kroger, al cărei personaj titular se simte în chip fatal rupt tocmai de cei

pe care-i iubeşte şi către care năzuieşte cu un dor nestins, mediocrii, normalii blonzi şi cu ochi albaştri, Hans Hansen şi Ingeborg Holm. în la fel de celebra şi desăvârşita nuvelă de încheiere a primei etape de creaţie, Moartea la Veneţia, tentativa mortală, sublimă şi josnică, a lui Gustav Aschen- bach rezidă tot în lecuirea sfâşierii dintre extreme: spiritul şi frumuseţea, ideea şi forma, bătrâneţea şi adolescenţa.

Dualitatea ca dat fundamental pentru existenţa omului pe acest pământ, dar şi revolta împotriva ei ca împotriva marii nedreptăţi hărăzite oricărei imanenţe de către un transcendent sieşi identic şi sieşi suficient, către ale cărui limane mântuitoare va năzui, tocmai de aceea, orice fiinţă trecătoare şi lăuntric sfâşiată: problema şi tema nu puteau decât să tragă beneficii suplimentare de pe urma contactului cu meditaţia vedică şi cu brahmanismul post-vedic. Doar toată mitologia indiană veche se concentrează asupra antinomiilor proprii existenţei pământeşti şi omeneşti, o existenţă părelnică şi mereu înşelătoare. Povestirea lui Thomas Mann trimite de la început la înfricoşătoarele şiretlicuri ale Mayei, Atotnăscătoarea şi Atotdevoratoarea zeiţă supradivină, căreia îi vor duce dorul toţi cei obligaţi să plătească tribut sentimentului eului şi al posesiunii. Maya este Marea Iluzie, creatoare de lumi şi forme aparente, răspunzătoare pentru jocul magic al iluziei pământeşti. Acest joc cosmic naşte irealitatea realităţii umane, lumea senzorială de fantome căreia numai ignoranţa omului îi conferă un sens logic. în triada supremă, Brahma creează lumea, Vishnu o conservă şi regenerează prin periodice reincarnări şi avatarii, iar Shiva o distruge. „Marea Maya a lui Vishnu", citim la un moment dat în povestire. Aşa este, orice punct de echilibru realizat de către zeul solar devenit al doilea element din triada supremă, echilibrul între creaţie şi distrugere reprezintă, totodată, un iluzoriu joc cosmic pe care sufletul universal îl joacă cu sine însuşi. Iar până când vălul Mayei, vălurile iluziei vor fi înlăturate întru regăsirea Fiinţei Absolute, omul rămâne, nu are cum să nu rămână, supus contrariilor sfâşietoare. Contradictorie este dragostea omului, adică dorinţa şi desfătarea pe care i le oferă Kama. Dar contradictorie îi este chiar viaţa, înscrisă simbolic sub oblăduirea zeiţei Kali, soţia zeului Shiva, blajină şi mânioasă, când şi când înţelegătoare, îndeobşte personificând însă mânia şi spaima,

neşansa, suferinţa şi silnicia destinului uman, de la care pretinde ofrande sângeroase...

Scriitorul ne introduce de la început în miezul acestei înţelepte gândiri mitice. „Etad vai tad." „Aceasta e aceasta." Părţile nu acoperă întregul, incarnarea creează separarea, diversitatea, comparaţia, neliniştea, uimirea, admiraţia, dorinţa de comunicare şi unire. Iată lanţul verigilor. Totul se dedublează, totul e dominat de dualitate. Fiecare om e nemulţumit de ceea ce posedă, de trupul, sufletul, spiritul său, de câte unul dintre ele, căci nu are parte decât de parte, ceea ce-i lipseşte se află la altul — la alta.

Aici intervine o nouă dominantă care leagă textele autorului: sexualitatea. Ea se bazează pe împărţirea omenirii în două tabere opuse şi complementare. împărţirea aceasta a fost mereu proiectată, în romane şi nuvele, ca definitorie, întrucât justifica dorul de unificare; dar proiectată de asemenea în lunecoasa ei relativitate, ca o sexualitate orientată nu doar în afara ci şi înlăuntrul aceluiaşi sex. Ruptura se insinuează în fiecare latură a dualităţii, surclasarea e dorită şi în cadrul laturii proprii. Gustav Aschenbach e îndrăgostit de micul Tad- zio, după modelul platonian al iubirii bătrânului Socrate pentru adolescentul Phaidros. Tentaţia homoerotică, prezentă în viaţa şi opera exemplarului tată de familie cu şase copii, nu reprezintă, în ochii săi, decât o variaţie uşor modificată a tentaţiei reîntregirii dintre sexe. Nu atât felul exact al partenerului contează, cât esenţa lui de partener, obligaţia de a mijloci o complementaritate, pe care nu o poate duce până la capăt, la unire. Iată drama, în principiu caracteristică atât atracţiei dintre bărbaţi, cât şi iubirii unui bărbat — mai multor bărbaţi — pentru o femeie. Hans Castorp o „cedează" de bună voie pe Clavdia Chauchat lui mynheer Peeperkom, deoarece personalitatea acestuia îl fascinează (ca pe un alt Phaidros?!) aproape tot atât de mult precum vraja emanată de femeie.

Dualitatea naşte uneori triada, treimea, triunghiul erotic. Iosif rezistă insistenţelor soţiei lui Putifar din respect pentru scopitul ei soţ, domnul şi stăpânul lui, dar mai ales din veneraţie faţă de Atotputernic, Domnul şi Stăpânul lui. Mut-em-e- net nu are parte (partea care să-i dea iluzia întregirii) nici de Putifar şi nici de

îosif. Sita, cea cu şolduri frumoase, va avea în schimb parte — cu schimbul şi cu schimbarea părţilor — atât de Shridaman, cât şi de Nanda. In fond, tentativa reîntregirii fiecăruia prin intermediul Sitei nu constituie decât o ex

teriorizare a lăuntricei lor atracţii reciproce. Ei sunt prieteni nedespărţiţi prin tot ceea ce îi desparte. Eul fiecăruia posedă numai jumătatea din ceea ce ar dori să aibă. Iar voluptuoasa Sita nu este decât o mijlocitoare a unirii — imposibile — dintre aceste jumătăţi separate. Dorinţa de unire, sădită în sufletul lor, se foloseşte de Sita ca de un medium nimerit, căci femeia (i-o explică încă Peeperkom lui Castorp) iubeşte pe acela care o iubeşte. Pe Sita o folosesc de fapt zeii pentru jocul lor. Zeii şi zeiţele se amuză de uşurinţa cu care oamenii cad în capcana dorinţei lor nesăbuite. Oamenii caută raiul prin exacerbarea plăcerii, contopind ceea ce e îngăduit cu ceea ce e oprit. Plăcerea nu e însă decât „die gottliche Gauklerin", „divina scamatoare", fiindcă nicăieri apariţia şi aparenţa, închipuirea şi înşelarea, adică vraja susţinătoare de lume a Mayei, legea fundamentală a vieţii în iluzie, nu este mai puternică decât în dragoste. De aceea inaccesibila, întunecata, sângeroasa zeiţă Kali se milostiveşte de păcătoasa Sita şi îi permite să restabilească ordinea matrimonială din cadrul dezordinii — amuzându-se dinainte de noua dezordine pe care Sita o va in-stitui, din vinovata ei neglijenţă şi la un ordin regizoral divin.

Sita combină trupul lui Nanda şi capul lui Shridaman, pentru a însoţi frumuseţea senzuală cu gravitatea spirituală şi a obţine astfel desfătări paradisiace. Aceeaşi împerechere dintre frumos şi spirit îl obsedase pe Gustav Aschenbach, iar eşecul ei îi provocase decăderea şi moartea. Acum degradarea, ironic tratată, afectează treptat atât corpul cât şi capul noului soţ. Orice schimbare parţială schimbă totalitatea, întregul nu mai e acelaşi. Trupul suportă modificări din pricina capului; şi invers. Ţelul universal este, neîndoielnic, unirea spiritului cu frumuseţea, unirea desăvârşită la antipodul fericirii scindate, adică a nefericirii. Un asemenea ţel final e pândit însă de primejdii şi eşecuri, după cum se vede din „povestea noastră". Dacă anterior Sita visase, în timpul nopţilor de dragoste cu descendentul brahmanilor înţelepţi, trupul vânjos al naivului

fierar şi văcar, acum, în timpul îmbrăţişărilor, în faţa ochilor ei pluteşte chipul prietenului de departe. La care' se şi duce împreună cu băiatul ei (ca la „tatăl copilului", deşi la drept vorbind ambii îi sunt taţi), se înfruptă de noua-veche plăcere conjugală o zi şi o noapte, după care o ajunge din urmă soţul şi îi iartă pe amândoi, pe ea şi pe prietenul lui; căci, indiferent cu care dintre ei se culcă, Sita face dragoste cu amândoi, iar iubirea năzuieşte către întreg. Dar tocmai între

gul e visul care nu poate fi realizat aici pe pământ. Ca dovadă, cei doi se lovesc mortal unul pe altul, cu săbiile. Şi se unesc toţi trei pe patul de jar al morţii. Numai contopindu-şe cu Fiinţa Supremă pot ei definitiv transgresa despărţirea. în viaţă la aşa ceva nu faci decât să năzuieşti, în timp ce produci noi şi noi încurcături; pe care, dacă vrei să le ocoleşti, trebuie să fii ori ascet, învingător al propriilor dorinţe, ori să devii la douăzeci de ani, precum Samadhi-Andhaka, fiul Sitei, lector al regelui din Benares, unul care (precum un nou Iosif) citeşte prinţului din scrieri sacre şi profane cu voce plăcută, dar, întrucât are vederea slabă, ţinând cartea foarte aproape de ochii săi licăritori.

De când a început povestea despre Iosif, care îl va ţine în mrejele ei şaisprezece ani, în Thomas Mann s-a produs mutaţia de interese, de la actualitatea cotidiană la mitul străvechi, de la sfera individuală la cea tipică. Cu puţine reveniri la domeniul său iniţial de preocupări, dintre care la o ultimă întoarcere mă voi referi curând, restul rămâne ancorat în gene- ral-uman, chiar dacă exemplificat pe tărâmuri particulare: medieval ori antic, german-franc-englez ori iudeu-egip- tean-indian. Schimbarea de perspectivă, în sensul lărgirii şi al adâncirii ei, nu duce însă la abandonarea obsesiilor dintot- deauna. Dualităţile din povestirea indiană sunt, în esenţă, cele din anterioarele nuvele şi romane. Shiva şi Kali simbolizează, ca zeităţi, viaţa şi moartea, lumea şi veşnicia, timpul şi distrugerea lui: dualităţi în care latura tenebroasă o domină pe cea luminoasă. Oare nu aşa arătaseră lucrurile de la început? Nu fusese artistul dintru început atras mai degrabă de lumea subpământeană în peregrinările lui pământeşti, inclusiv în ipostaza de personaj artistic? Iosif e predestinat, de la început, pogorârii în infern. Nu

altul fusese destinul lui Tonio Kroger sau Gustav Aschenbach, soarta lui Hans Castorp — al cărui „munte" se înălţase din „şes" şi n-a fost, la urma urmei, decât o altă „fântână" adâncă.

Relaţia dintre spirit şi frumuseţe îl urmărise, spuneam, pe Aschenbach. I s-ar potrivi, de aceea, destule „cuvinte metafizice" rostite acum de Shridaman: de pildă, cu privire la dulcea imagine care amăgeşte şi vrăjeşte, dar mai şi conduce la cunoaşterea adevărului, căci beţia ne poartă către libertate, ca entuziasmul care leagă frumuseţea senzuală de spirit. „Căci aşa cum frumuseţea şi spiritul se contopesc în înflăcărare, tot astfel viaţa şi moartea se reunesc în iubire!" Ţi

nem minte şi declaraţia de dragoste, din ce în ce mai iresponsabilă, prin care „mediocrul" Hans Castorp o supune pe „geniala" Clavdia Chauchat în seara de Carnaval, o altă ipostază a Nopţii Valpurgiei. în termeni foarte apropiaţi descrie acum ascetul Kamadamana ispitele senzuale legate de ispitele spiritului, trupul duhnind a viaţă, trupul-capcană şi momeală al femeii: mădularele lunecoase, pielea unsuroasă, gura nesăţioasă, „părul de la subsuori năclăit de sudoare", pântecul moale, şoldurile rotunjite, strânsoarea coapselor ş.a. Oamenii aceştia, „cu trupul iubirii înrourat de amara plăcere", îl amuză pe Kamadamana, cum îl amuză şi pe Thomas Mann; dar îi mai şi atrag, fiindcă nici unul care îşi înfrânge dorinţele nu scapă cu totul de ele, ci le transfigurează doar, în asceză sau în povestire.

Prins în vârtejul zăpezii şi pe jumătate îngheţat, tot Hans Castorp fusese cel care visase, în periculoasa lui excursie pe schiuri, imagini încântătoare preschimbate imediat în altele înfiorătoare. Nu altfel de imagini îl întâmpină în sanctuarul primejdioasei Kali pe Shridaman: înfloritoare reliefuri pictate, un întreg abator subteran umplut de sânge. Aşa trebuie să fie viaţa omenească înfrăţită cu moartea, în care plăcerea şi chinul sunt de nedespărţit. De aceea — ni se spune — desfăşurarea senină a poveştii să nu-1 amăgească pe „ascultător", povestea mai are şi o altă faţă, „o mască oribilă, un chip de spaimă, ceva zguduitor, în stare să te facă să încremeneşti". Ambele feţe sunt vălurile Mayei, iluzorii precum orice vis, încântător şi îngrozitor.

De la început Shridaman îi explică lui Nanda înrudirea dintre plăcere şi suferinţă, râs şi plâns, înduioşarea amăgitoare, de o

pace aparentă, din care nu pot ieşi decât înfruntări, încurcături ale cărnii, dar şi ale spiritului. Shridaman ajunge şi la cultul „muntelui", care n-ar fi pe placul marelui Indra; înrudit, totuşi, cu un alt „munte vrăjit". Nici schimbarea identităţii nu e o temă întâmplătoare. Felix Krull va ajunge lift-bo- yul Armând, îl va demitiza pe Hermes, abilul zeu al hoţilor, apoi i se va substitui marchizului Louis (Loulou) Venosta, la rugămintea acestuia, pentru ca unul să se poată bucura de .Zaza, iar celălalt de Zouzou şi totodată de mama ei, Dona Maria-Pia. în această poveste faţa jucăuşă a încurcăturilor va prevala asupra celor grave; cum, în ultimă instanţă, jocul rămâne şi dominanta poveştii indiene, asemenea oricărei poveşti miraculoase, oricărui joc sacru.

Iar povestitorul, care în original nu este decât „der Uber- liefemde", „mijlocitorul", înaintează prin sporovăieli ca ale lui Shridaman şi Nanda, prin nebănuite întorsături ale destinului lor. El, povestitorul, este un mijlocitor, un mediator între sferele divine şi cele pământeşti. Se adresează unui „ascultător", care în germană e numit „der Lauscher", „der Lau- schender", unul care „trage cu urechea", care „pândeşte vorba". In aparenţă, autorul s-a întors de la scris la oralitatea ini- ţiatică. Cadrul vedic şi brahmanic i-a servit de minune pentru ceea ce avusese mereu de spus; şi pentru maniera în care preferase s-o spună. Cum anume? Ironic, desigur, ca seriozitatea să devină joc, vis, amăgire, şi ca toate acestea să nu fie totuşi lipsite de gravitate. Ironia transferă jocul cosmic în joc pământesc. Arta însăşi e o nălucă, o mare iluzie. Artistul e ca şi Maya, el creează o lume aparentă, care pare şi apare. E vraja unui vrăjitor, unul bun sau rău, bun şi rău, deoarece viaţa omului e bună şi rea. Nici artistul nu poate să aibă trupul pe măsura capului, şi el îşi desparte întrucâtva capul de trup, visând ironic la un trup care nu-i aparţine, imul frumos, vânjos, plin de veselă naivitate şi dorit de frumoase corpuri tinere. Şi el e vinovat de existenţa carnală, de dorinţe pe care poate cel mult să le traducă compensator (traducerea e trădătoare) în poveşti visătoare, lunecoase, ironice.

Pe Thomas Mann îl amuză tot ceea ce relatează; dar el se amuză, cu măsură, şi de sine însuşi. îi face plăcere să încurce

aparenţele, fiindcă numai aşa se afirmă ca „ales". Oricât de orgolios ar fi, „alesul" nu se poate mereu admira pe sine însuşi, căci atunci înclinaţiile lui spirituale s-ar afla în deplină concordanţă cu forţa şi cu frumuseţea sa, ceea ce ar echivala cu lipsa oricărei dorinţe, deci a oricărei acţiuni. Perfecta identitate de sine şi mulţumire de sine ar rezulta doar din anihilarea sinelui. Nirvana nu este însă tărâmul artistului şi al personajelor lui. Sitei numai în planul frumuseţii sensibile şi senzuale nu-i lipseşte nimic, ea are o înfăţişare oarecum vinovată fiindcă înlănţuie bărbaţii de lumea dorinţelor şi bucuriilor. Dulceaţa trupului şi chipului ei reprezintă acea aparenţă frumoasă care întăreşte îndemnul de a întreba de suflet — fără a fi întru totul suflet şi cu atât mai puţin spirit. Nu poţi fi totul şi nu poţi avea totul, fiinţa e doar o parte a fiinţei, inclusiv ca nume. Shridaman e numele capului spiritualizat şi contemplativ. Dar unit cu un trup vânjos, mai este el oare Shridaman? în unirea contrariilor, identităţile se înceţoşează. Omul trebuie să-şi asume

particularitatea. Dar şi să dorească totalitatea. Acest dor se cheamă iubire. Se poate însă numi artă, filosofie, religie. Arta e o formă a iubirii de frumuseţe. Artistul e şi el o incarnare. Mai e şi zeul care produce incarnări. El creează, din dorinţa de comunicare şi unire, diversitatea neliniştitoare. Separă şi amestecă. Uimeşte. Fiecare poveste a sa ne smulge exclamaţia admiratoare: aceasta este aceasta! „Etad vai tad."

2

Thomas Mann mai lucra încă la ultimele capitole ale tetralogiei despre Iosif când, în noiembrie 1942, i s-a propus să scrie prefaţa la o antologie de nuvele. Plecase din localitatea califomiană Pacific Palisades, unde se stabilise de un an cu familia, şi întreprindea un turneu de conferinţe pe coasta răsăriteană. într-un hotel din New York respectivul agent literar îi făcuse oferta, iar el se declarase de acord — semnând ulterior şi un contract de o mie de dolari — să scrie introducerea la un volum în care zece autori urmau să ilustreze literar câte una din cele zece porunci biblice. Nu ştia ce avea să rezulte din asentimentul său, dat din motive moral-politice şi cu oarecari intenţii polemice. La 4 ianuarie 1943 termină Iosif, hrănitorul şi se apucă imediat de pregătirile pentru textul convenit, care text

avea să devină tot o povestire, a unsprezecea, introductivă la proiectata carte.

Era suprasaturat de materialul adunat pentru epopeea lui Iosif, n-avea nevoie decât de un scurt studiu şi de câteva însemnări. Sursele îi erau Pentateuhul, anume a doua carte a lui Moise, Ieşirea, şi repetarea ei din cea de-a cincea carte, Deuteronomul; apoi lucrările lui Sigmund Freud, Omul Moise şi religia monoteistă (1939) şi Erich Auerbach, Deşertul şi ţara făgăduinţei (1932), un text al lui Goethe, Israel în deşert (1819), precum şi sugestia lui Heinrich Heine, potrivit căreia îi putea împrumuta lui Moise nu trăsăturile eroului sculptat de Michelangelo, ci chiar pe cele ale lui Michelangelo însuşi. Iniţial voia să se rezume la puţine pagini, dar, ca în atâtea alte rânduri, nu s-a abţinut să-şi extindă intenţia.

A început povestirea la 25 ianuarie 1943, la 11 februarie ajunsese la capitolul unsprezece, la 13 martie totul era gata: în

mai puţin de două luni, neobişnuit de repede pentru felul lui de a lucra, fără să mai revină asupra manuscrisului pentru îmbunătăţiri. De astă dată relatase uşor munca grea a personajului său. (După care s-a aplecat de îndată asupra temei Doctorului Faustus.) Una dintre cele cincizeci şi cinci de emisiuni radiodifuzate către ascultătorii germani, cea din 25 aprilie 1943, a consacrat-o volumului biblic, la care au conlucrat Sigrit Undset, Jules Romains, Franz Werfel, Rebecca West, Arthur Bromfield şi alţii. Mesajul transmis ascultătorilor germani reproduce — în a doua sa jumătate — cuvântarea finală a lui Moise, din propria sa povestire, către popor. Ea trebuia ascultată chiar înainte de a fi citită, întrucât se referea, în mod transparent, la Hitler şi la iminentul lui sfârşit. La 6 mai, într-o scrisoare către dirijorul Bruno Walter, relatează din nou despre textul său şi întregul volum, în care „fiecare povestire va trata despre una dintre cele zece porunci şi despre încălcarea lor de către Hitler". Cu acest prilej aflăm şi denumirea dată de Franz Werfel povestirii lui Thomas Mann: „un preludiu pentru orgă". Cu această introducere, volumul, intitulat provizoriu Thou Shalt Have No Other Gods Before Me (Să nu ai alţi dumnezei afară de Mine — formula sacră de la începutul poruncilor sacre), apare în acelaşi an la New York sub titlul definitiv The Ten

Commandments. Ten Short Stories of Hitler 's War against the Moral Code (Cele zece porunci. Zece nuvele despre războiul lui Hitler împotriva Codului Moral). Propria scriere e publicată tot atunci în germană, în cinci sute de exemplare, într-o ediţie bibliofilă, la Pazifische Presse din Los Angeles, sub titlul Das Gesetz (Legea). Anul următor e tipărită şi de Editura Bermann-Fischer din Stockholm. întregul volum de nuvele va fi tradus în mai multe limbi.

Aceasta este istoria Legii. Thomas Mann avea să spună într-o scrisoare către Karl Kerenyi, din 7 februarie 1945, că nuvela conţine un element de luminism voltairean, care nu existase în tetralogie. într-adevăr, povestirea seamănă cu epopeea, dar se şi deosebeşte de ea. Extinderea întâmplărilor din Facerea îşi găseşte o continuare firească în prelucrarea celor relatate în Ieşirea. Tonalitatea e însă alta, datorită mai ales rostului polemic imediat al întregului volum şi al piesei lui introductive. Nici de această dată nu lipsesc întorsăturile ironice, micile viclenii pe care şi le asumă cu bună ştiinţă Moise pentru a-şi duce menirea la bun sfârşit. Chiar relaţia sa cu redescoperitul Dumnezeu al patriarhilor, invizibilul Iehova,

Unicul Prea-înalt, Stăpânul părinţilor, al neamului dar şi al întregii omeniri, este o relaţie de supunere şi de luptă, de sfadă şi de înţelegere, cu momente blând ironizate, precum cel survenit cu prilejul celei de a doua urcări pe munte, când Moise îl mai şi şantajează pe Atotputernic (să nu se vorbească rău de El) pentru a-I smulge îndurarea. La rândul său, mânios pe poporul său bicisnic, care se închinase idolului şi merita aspru pedepsit, Moise este în ascuns mulţumit de nevoia refacerii tablelor sfărâmate, care de astă dată vor ieşi întrucâtva mai bine. întâmplările anterioare prin care trecuse fuseseră şi ele însoţite de câte un zâmbet ironic al autorului, ca de pildă în târguielile cu faraonul sau în decizia de a permite înfruntarea cu amaleciţii, în ciuda interdicţiei date poporului de a ucide şi de a se bucura de necazul aproapelui. în timpul bătăliei cu oamenii lui Amalec, purtată sub comanda lui Iosua — care îndeobşte preia treburile practice şi necurate cu care omul spiritual nu doreşte să se întineze —, Moise stă retras pe o movilă şi, pentru ca ai lui să recruteze victoria, trebuie să-şi ţină tot timpul

mâinile rugător ridicate spre cer, efort în care mai şi beneficiază de ajutorul lui Aaron şi Mi- riam. Accentele ironice, parţial valorificând şi ele detalii biblice, se leagă de astă dată strâns cu cele demitizatoare, de exemplu atunci când autorul explică raţional minunile presupuse, cele zece plăgi premergătoare ieşirii sau, pe traseul ei, despicarea apelor, darul izvorului şi al manei. Totul poate fi limpezit prin motivaţii naturale, după cum şi rolul îngerului nimicitor al lui Iehova îl preia Iosua, iar Moise i se substituie întrucâtva lui Dumnezeu însuşi. .

Legea ţine să aducă minunile sub oblăduirea raţiunii, fiindcă de aceasta are omenirea cea mai stringentă nevoie, ca antidot al deşănţatei orgii iraţionale naziste. Performanţa autorului constă însă tocmai în forjarea legăturii indestructibile dintre demitizări şi mit, dintre motivaţiile intelectuale contemporane şi comandamentele morale străvechi. Ironia este subordonată seriozităţii, gravitatea asumată domină şi jocul lui Moise, şi jucăuşa lui reconstituire. Cu adevărat despre un joc sacru este vorba, unul care defineşte rostul omului acum şi în vecii vecilor. Rareori îşi mărturiseşte Thomas Mann atât de neechivoc angajarea patetică. îl pândeau moralizarea şi intenţia pedagogică prea străvezie. Le-a evitat datorită măiestriei, care ştia să mai şi înmoaie sublimul fără să-l năruie. Relativizările noi s-au împăcat bine cu absolutismul vechi. El anume,

imperativul absolut, era demn de a fi reactualizat spre a con- tracara nihilismul cinic.

Prima frază a povestirii ne oferă cheia ei: „Cu naşterea sa a fost ceva în neorânduială, de aceea iubea cu patimă ordinea, cele nestrămutate, porunca şi interdicţia." Neorânduită îi fusese naşterea, cu un alt tată decât tatăl său, cu o altă mamă decât mama sa. Fiica faraonului Ramses nu putea fi recunoscută drept mamă, iar tatăl, servul evreu, fusese ucis imediat după ce îi satisfăcuse acesteia dorinţa. Acest tată jertfit avea să-l fi modelat pe copil în măsură decisivă, şi fiindcă fusese încredinţat spre creştere evreicei Iohedeb şi soţului ei Amram, din seminţia lui Levi. încercarea de a face din el un egiptean, prin şcolire savantă, eşuase mult mai mult decât în cazul lui Iosif. Acela trebuise să ajungă pe jumătate egiptean pentru a-i putea salva pe ai săi, aducându-i în Egipt. Acestuia îi era hărăzit să-i scoată

din ţara devenită între timp blestemată pentru ei; şi să-i readucă în ţara părinţilor, ţara făgăduită lor de către Dumnezeul ce li s-a descoperit şi le-a fost descoperit. Când Moise pârăşte Domnului acest popor recalcitrant, cu care e numai pe jumătate înrudit (după repovestire, nu şi după originalul ei), Dumnezeu îi explică: tocmai de aceea se cuvine să-l ajute, să nu mai facă mofturi, nemaivor- bind de plăcerea divină pe care i-o provoacă Lui această acţiune. Dumnezeu se amuză de piesa pe care o pune în scenă, pe care o regizează cu înţelepciune, căci mântuitorii e bine să fie legaţi doar cu partea lor esenţială de cei mântuiţi, cu cealaltă parte, complementară, deschizându-se altor seminţii, întregii umanităţi. Moise e imaginat ca evreul mai-mult-de- cât-evreu, de aceea apt de a li se dedica atât evreilor, cât şi tuturor celorlalţi.

Primele capitole răstoarnă cronologia, intercalează naşterea, fuga din Egiptul de Sus iar apoi fuga din Gosem, după uciderea supraveghetorului care lovea cu bâta un sclav, întâmplare de pe urma căreia se alege cu nasul turtit — le intercalează între prima relatare cu privire la descoperirea lui Ie- hova pe muntele Hor, în timp ce păzea oile cumnatului său midianit, şi următoarea relatare despre întoarcerea în Egipt pentru a-şi îndeplini misiunea ce decurgea din descoperirea lui Dumnezeu. De aici, începând cu al cincilea capitol, acţiunea se desfăşoară cronologic, pas cu pas. îi ia ca ajutoare pe fratele Aaron şi sora lor mai mică Miriam, pe tânărul războinic Iosua şi pe prietenul său Caleb. Pregăteşte pentru ieşire pe

cele doisprezece sau treisprezece mii de oameni, din care doar trei mii apţi să mânuiască armele. Negociază viclean şi îndelung cu Ramses — bunicul lui — dreptul de a pleca de la locul corvezilor. Acceptă tăcut ca Iosua să pună la cale moartea întâilor născuţi egipteni, ceea ce obliga la evadare. Admite ca Iosua şi Caleb să atribuie toiagului său despicarea apelor de către vânt. Reuşeşte să descopere apă şi hrană în pustiul Sinai. îi lasă tot pe ceilalţi să cucerească oaza Cadeş, căci încă Iacob câştigase numele războinic de Israel, iar oaza, locul supravieţuirii neamului, îi va servi lui ca atelier spiritual. Confundă în chip visător muntele Horeb din apropiere cu muntele Sinai. Judecă cele douăsprezece mii cinci sute de su-

flete, până e învăţat de Ieţro, cumnatul său din Midian, cum să-şi împartă îndatoririle. îşi învaţă poporul lucrurile esenţiale, legate de râvnita purificare. Certat de Aaron şi Miriam pentru destinderea nocturnă cu o maură, de fapt însă din invidie pentru relaţia sa specială cu Dumnezeu, El îşi arată mânia şi cutremură străfundurile pământului, semn de sprijin şi de chemare. Urcă muntele Horeb (Sinai) pentru a face tablele cu legi. Coboară însoţit de Iosua şi constată jalnica libertate a destrăbălării în care îi recăzuse poporul. Sparge idolul de aur şi cele două table. Ordonă execuţii la care nu ia parte. Urcă din nou muntele pentru alte patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi. împlineşte legământul, pe care la întoarcere îl anunţă în termeni solemni. Dar, potrivit restricţiei care i-a fost impusă în schimbul îmbunării Celui mânios, nici el şi nici alţii — doar cu excepţia lui Iosua şi a lui Caleb — nu vor apuca să vadă pământul strămoşilor. Moise a înfăptuit ieşirea din ţara robiei şi a pregătit intrarea în ţara făgăduinţei, de care el nu va avea parte. Celor ce deschid câte un mare drum, îndeobşte nu li se permite să şi ajungă la capătul lui!

„Alesul" nu este doar Moise, dar şi Dumnezeu. Iehova îl alege pe Moise după ce Moise îl alege pe Iehova. Dintre toţi zeii pe care îi cunoscuse, îl atrage „Dumnezeul nevăzut". Această aparentă negativitate, „Unsichtbarkeit", „invizibilita- tea", îl impresionează profund, ca fiind absoluta pozitivitate, suprema prezenţă care oferă şansa de a insufla poporului spiritualitate, puritate, sfinţenie. Tablele cioplite de Moise şi semnele înscrise pe ele se substituie „chipului" de nevăzut al Domnului, dintre ale cărui prescripţii îngrăditoare cea de căpetenie interzice îngrijirea altor dumnezei, cu chip de idol. Principalul legământ îl priveşte pe Moise însuşi, înainte şi

pentru ca să fie extins asupra neamului său. Omul ales e chezăşia poporului ales. Dumnezeul ales îi asigură lui Moise un rol atât de privilegiat, încât el însuşi trebuie să aibă permanent grijă ca nu cumva să fie — cum şi este deseori — chiar el luat drept divinitate. Căci, în interpretarea dată, legea emană în fapt de la Moise. El este creatorul ei real. Dumnezeu a creat lumea şi a creat omul, cu posibilitatea desăvârşirii lui ideale, în numele Domnului, Moise creează legea morală, care să-l călăuzească pe om în această lume.

Aşa ajunge scriitorul la principala idee a povestirii sale: calitatea de artist a lui Moise. Dumnezeu făurise universul, aşa cum reiese din chiar primul capitol al cărţii sacre, precum un artist. înspirat de El, Moise îi moşteneşte acest atribut. Paradoxul constă însă în natura înzestrării sale artistice. El este cioplitorul interdicţiei chipului cioplit. Pe Thomas Mann îl inspiră, vădit, Moise al lui Michelangelo, şi Michelangelo însuşi. Sursa din urmă e mereu deconspirată: Moise este un „Steinmetz", un „Steinmetzer", un sculptor, un cioplitor în piatră, care are o „Bildnerlust", o „Bildungslust" pentru „Bil- dungswerk", plăcerea de a sculpta, de a modela, de a-şi forma lucrarea; neamul său a intrat pe mâinile lui de „Werk- mann", de om al meseriei sale, răbdător şi îndârjit, hotărât să cioplească o operă gingaşă şi înaltă. în atelierul său, oaza Ca- deş, ciopleşte, sfărâmă, modelează, netezeşte, cu mistuitoare mânie şi îndârjită răbdare, acel bloc de piatră care este poporul său, la început inform, apoi diform, treptat dobândind o formă curată, sfântă. Apoi urcă muntele, cu ciocan, daltă, mistrie, zgârieci, taie tablele şi scrie pe ele legile, adică le gravează, le dăltuieşte şi şpacluieşte — într-o limbă pe care trebuie s-o invente şi într-o scriere pe care trebuie s-o conceapă. După sfredelirea, aşchierea, sculptarea în carne şi sânge, iată, se cuvenea să procedeze la fel cu tablele legii, cu legea alcătuită din cuvinte şi enunţuri, în final vopsite cu propriul sânge. Cea mai obositoare şi mai palpabilă muncă artistică e pusă în slujba celei mai abstracte elaborări morale şi spirituale. Chiar şi nevoia de a forja — pentru ai săi şi pentru toate seminţiile pământului — din limbile ştiute, egipteana, babiloniana, jargonul beduinilor, o nouă limbă, care să fie Limba însăşi, simbolizează acest efort de esenţializare, în deplin consens cu „das Ewig-Kurzgefasste, das Biindig-Bindende, Gottes gedrängtes Sittengesetz", într-o aproximativă echivalare, „propoziţiile închegate strâns pentru veşnicie, legămin-

tele obligatorii, legea morală a lui Dumnezeu". (In romanul Alesul combinarea dialectelor medievale, cele franceze, engleze, germane, vor avea acelaşi rost: să exprime actul esenţial al alegerii — de a alege şi de a fi ales.) Nu în zadar sup- sese Moise laptele fiicei unui cioplitor în piatră, mama sa adoptivă Iohedeb. Acum ajunge el cioplitor, unul al legii. Concretul fuzionează cu

abstractul, individualul — cu universalul. Prescripţiile de comportament elaborate în Cadeş, în privinţa curăţeniei, alimentaţiei, bolii şi sănătăţii, dragostei şi relaţiilor cu semenii emanau din avertismentul „Unter- scheide!", „Deosebeşte!" — între ceea ce este şi ceea ce nu este permis. Acum, pe munte (un alt munte vrăjit, unde sălăşluieşte invizibilul „locuitor al muntelui", Iehova), el ciopleşte „legea morală a lui Dumnezeu". Iar în timp ce mâinile sale cu încheieturi late trudesc spre a da la iveală enunţurile concise, drept „temelie de stâncă pentru buna-cuviinţă a oamenilor" „de pretutindeni", Moise simte cum din cap îi ţâşnesc raze, asemenea unei perechi de coarne. „Ein Gottes- einfall. Eine Idee mit Hornem." „O inspiraţie dumnezeiască. O idee cu coame." Din Michelangelo el redevine, astfel, Moise al lui Michelangelo.

Marea idee a lui Thomas Mann, ca în atâtea rânduri pasti-şată dezinvolt, leagă palpabilul de invizibil: arta — de morală şi religie. Artistul nu poate lucra decât într-un material. Orice gând el îl transformă în formă. întâi, Moise îşi sculptează, de-i sar aşchiile, poporul; apoi sculptează pentru poporul său legea, a doua oară mai bine decât prima oară. Propoziţiile închegate pentru veşnicie în zece legăminte obligatorii, care enunţă deosebirea esenţială între admis şi interzis, vor modela de acum înainte, pentru totdeauna, oamenii de pretutindeni. Poruncile emană chiar de la Dumnezeu, cu nume de nenumit, doar de aproximat prin substanţiala tautologie ontologică: „Eu sunt Cel ce sunt" (Ieşirea, 3,14). De aici decurgea restul. Legea morală să fie lege, nu nelegiuire. Omul să fie om, nu neom. Drept care acel neom cu aparenţă de om, care va chema la minciună, jaf, omor, desfrânare, care în prostia lui ticăloasă va vărsa râuri de sânge şi va sta ca idolii pe jilţ de aur, va trebui strivit, distrus şi îngropat cât mai adânc. Iar omul care îi va rosti aceluia numele, să scuipe în cele patru puncte cardinale, să-şi şteargă gura şi să spună: „Fereşte!" „Pentru ca pământul să fie iarăşi pământ, o vale a plângerii, dar nu o pajişte a desfrâului."

3

La începutul anului 1951 Thomas Mann termină Alesul şi se reapucă, după aproape patru decenii, de Mărturisirile escrocului Felix Krull. După un an se opreşte însă pentru un ultim

intermezzo: Die Betrogene, tradusă în româneşte, cum am spus, fie înşelata, fie Cea înşelată. El se inspiră dintr-un caz real, care i-a fost relatat Katjei Mann. Primele însemnări şi schiţe datează încă din Pacific Palisades. Dar în iunie 1952 părăseşte Statele Unite ale Americii, călătoreşte câteva luni prin Europa, la Ziirich, Salzburg, Miinchen, Veneţia, Viena, după care se stabileşte la Erlenbach, lângă Ziirich. In acest răstimp nu lucrează. In ianuarie 1953 îi comunică lui Hermann Hesse că e gata cu două treimi din povestire. O termină la mijlocul aceluiaşi an. Ea apare într-o revistă din Stuttgart în mai-iunie 1953 şi în acelaşi an la Editura S. Fischer din Frank- furt-pe-Main. Autorul s-a documentat atât în California, cât şi în Elveţia; sfătuit de medicul care-1 ajutase şi pe parcursul scrierii romanului Doctor Faustus, el foloseşte unele detalii cerute cunoscuţilor cu privire la Diisseldorf şi castelul Benrath (castelul Holterhof în text), cât şi din cărţi de botanică, medicină, bio-patologie.

Povestirea poate fi privită ca un epilog la romanul Alesul sau ca un exerciţiu de reacomodare pentru romanul de adio Felix Krull, în care jocul iluziilor şi al deziluziilor va ocupa un loc de seamă. Povestea înşelării aşteptărilor de către o „grau- same Natur-Dămonie", o „înspăimântătoare demonie a naturii", a trezit reacţii opuse. Nu doar filistinii au fost şocaţi, dar şi unii critici au considerat-o macabră, depăşind în detaliile fiziologice acceptabilul. Dimpotrivă, alţi recenzenţi i-au relevat ţinuta clasică. Autorul însuşi — în scrierea autobiografică întoarcerea (1954) — a vorbit despre transferul unei poveşti clinice în cheie clasică, o depăşire ironic-ermetică a unei situaţii penibile, recunoscând totodată că este vorba de un produs problematic, de fapt „un experiment". Anterior încă el îşi mărturisea scepticismul faţă de ansamblu, din care bune i s-au părut începutul şi sfârşitul.

Scrierea se interferează şi cu altele decât romanul premer- gător şi cel ulterior ei. Deşi autorul îi refuza orice asemănare cu Moartea la Veneţia, în afara faptului de a le fi scris el pe amândouă, aş fi tentat să nu-i dau întru totul dreptate. înru

diri scoate la iveală excursia finală pe Rin, cu o barcă, de astă dată cu motor, condusă de un barcagiu, altul decât gondolierul veneţian, un substitut al lui Charon. Şi ulterioare detalii, parcul

cu lebedele negre sau mărturisirea fierbinte din gangul secret al castelului cu aer funerar se complac într-un specific estetism al morţii, prefigurat încă de mirosul de mosc emanat de acel cadavru intrat în putrefacţie. Merită reţinută totodată părerea de rău a doamnei Rosalie von Tummler că nu şi-a vopsit din timp părul, acum încărunţit, şi că cir trebui să-şi ajute reîntinerirea cu puţin ruj — scena reamintind-o pe cea cu Gustav Aschenbach la frizerul- „vrăjitor".

în privinţa detaliilor surprindem asemănări şi cu alte opere. Fiul Eduard se visează inginer constructor de poduri şi şosele — aproape aceeaşi meserie cu cea pentru care se pregătise Hans Castorp în Muntele vrăjit. Fiica Anna are viaţa, inteligenţa, comportamentul predeterminate de piciorul ei strâmb din naştere — aşa cum avea prinţul Klaus Heinrich mâna stângă atrofiată, în Alteţă regală. Rosalie, eroina principală, reactivează multe din motivele proprii altor personaje feminine, ce-i drept puţine la număr în opera lui Thomas Mann. Dragostea ca epicentru al seismelor rămâne o constantă la Clavdia Chauchat, la soţia lui Putifar, Mut-em-enet, la Si- bylla, mama şi soţia papei Gregorius, şi la amantele lui Felix Krull, Diana Houpfle sau Dona Maria-Pia. Acestea din urmă sunt mai vârstnice decât Felix şi obţin graţiile râvnite (refuzate de către Iosif soţiei lui Putifar) în situaţii dintre cele mai groteşti. Drama Rosaliei este cu atât mai gravă, cu cât ea şi-o asumă cu întreaga naivitate a bunei sale credinţe. îndeobşte la Thomas Mann, bărbaţii aleg iar femeile sunt alese, feminitatea lor cedează dorinţei masculine — relaţie explicată în privinţa raporturilor Clavdiei Chauchat cu Hans Castorp şi mynheer Peeperkom. La un moment dat, doamna Tummler reia aceeaşi idee într-o variantă răsturnată: prin dorinţa ei fierbinte asociată bătrâneţii, acum ea pare să întruchipeze mai degrabă principiul masculin.

Organicul, biologia, medicina, supuse toate actului erotic, l-au preocupat intens pe scriitor în decursul întregii sale vieţi şi creaţii. Prin Rosalie von Tummler el revine la un motiv, care l-a obsedat mereu; şi îşi permite incursiuni chiar mai intime decât de obicei în fiziologia feminină. Lucrul poate şoca, dar nu distonează cu mai vechea tentaţie scriitoricească de a arcui punţi între biologic şi estetic. înnobilarea ignobilului aparent

ţine de acel cult romantic al vieţii, căruia actuala eroină i se

dăruieşte cu trup şi suflet. De altfel, raportul dintre trup şi suflet e principala temă a confruntărilor dintre fiică şi mamă, e ideea centrală a nuvelei înseşi. în ce măsură se armonizează ele şi câtă disarmonie suportă, întrucât determină tinereţea şi bătrâneţea, viaţa şi moartea? Şi sub oblăduirea căreia dintre componente înfloreşte ori decade existenţa omului?

Discuţiile Annei cu Rosalie acoperă un mare număr de pagini, la început când mai este apărată şi contestată arta abstractă a fiicei şi, mai ales, în partea de mijloc în care mama îşi destăinuie „arta concretă" a trăirilor ei. Rosalie ajunge chiar să o întrebe pe Anna, deşi sigură de răspunsul propriu: care dintre noi două este mai artistă? Se înfruntă, de fapt, o artă „naivă" cu alta „sentimentală", una a „intropatiei" cu alta „abstractă" — pentru a folosi dualităţile stabilite de Friedrich Schiller, respectiv, Wilhelm Worringer. Anna, fata bătrână şi şchioapă, se încrede în intelect ca într-o compensaţie a infirmităţii sale şi ca într-un surogat al naturii neagreate de ea. Anna pictează în maniera abstract-simbolică a vremii: ne aflăm doar în Germania sudică a anilor douăzeci! Rosalie este naivă, încrezătoare în inimă, în suflet, într-o perspicacitate feminină care nu are nevoie de prea multă inteligenţă. întreaga ei dragoste este dedicată naturii. De aceea suferă de pe urma stingerii organice a feminităţii, de aceea jubilează când e atinsă de „nuiaua vieţii" şi trupul îi redevine o fântână curgătoare. Precum biblica Sara la bătrâneţe, se simte din nou demnă de viaţă, căci, la orice vârstă, viaţa este primăvară, iubire, pro- creaţie, naştere. Rosalie e primăvăratecă, Anna — iematecă. întrebarea este însă dacă reîntinerirea îi poate fi naturii smulsă cu forţa. Gustav Aschenbach nu a putut ajunge decât în gând amantul adolescentului Tadzio-Phaidros; Rosalie nu poate în fapt deveni amanta tânărului Ken Keaton. înşelarea de către natură e o autoînşelare. Natura îşi dezvăluie faţa demoniacă, putreziciunea cu aromă de mosc, din cauza rupturii lăuntrice dintre firea „apolinică" şi propensiunea „dionisiacă" din sufletul Rosaliei. Sufletul e acela care obligă trupul la înnoire, dar acesta nu mai rezistă solicitării. „Nuiaua vieţii" care i-a atins nu numai sufletul ci şi corpul, duce la metrora- gii, iar profesorul Muthesius de la clinica ginecologică descoperă o tumoare malignă la ovare, un „rău extins" în metastaze devastatoare. Totuşi, în ultima discuţie cu fiica, Rosalie nu se opreşte la sâsâitul lebedei negre

(din parcul de lş Holter-

hof), ea pretinde împăcarea cu natura, care nu poate fi înşelătoare şi batjocoritor de crudă, ci doar un mijloc al vieţii, plin de bunătate şi îndurare. De vreme ce este un tânăr superb, Ken nu poate fi mediocru pentru Rosalie; iar primăvara nu poate fi mincinoasă, nici chiar atunci când vesteşte moartea, fiindcă moartea e inseparabilă de viaţă şi, în această calitate — demnă de laudă.

Acţiunea se petrece după primul război mondial, captând şi semnalele celei de-a doua conflagraţii. Ken Keaton şi-a pierdut un rinichi (în Alteţă regală Samuel S. Spoelmann vine din America în Germania pentru a-şi îngriji rinichii la izvoarele de apă tămăduitoare), dar această infirmitate nu îl marchează, aşa cum o marchează pe Anna piciorul ei strâmb. Thomas Mann se amuză de pălăvrăgeala lui încântată de ve- chimile germane, caracteristică pentru soldatul venit din „Lumea Nouă", superficial vrăjit de semnele istoriei europene străvechi. Ironia e neviolentă. Cu totul binevoitoare este ea în raport cu eroina principală, agreată în naivitatea ei de modă veche. De astă dată, cele două femei sunt hotărât superioare celor doi bărbaţi, lui Ken şi lui Eduard. Iubirea maternă pentru fiu nu poate satisface o fire însetată de iubire carnală. Oricum, bărbaţii constituie doar pretextul efectivului text, desfăşurat în inima Rosaliei şi în discuţiile ei cu Anna. „Arta vieţii" o încântă — şi o sperie — pe adepta artei abstracte. Tema artei, dintotdeauna prezentă, e reintonată oarecum inversat decât la începuturi: în Tonio Kroger personajul titular fusese „rece", ca Anna, iar pictoriţa Lizaveta Ivanovna — „fierbinte", precum Rosalie. Doamna von Tummler vrea să fie o artistă modelatoare a propriei existenţe. Ea este ispitită de voluptăţile încercate de Sita; şi vrea să forjeze, ca Moise, armonia dintre o convingere morală înnăscută şi o nouă viaţă. O aşteaptă însă moartea, alta decât la Sita, dar până la urmă — măcar în propria-i receptare — înrudită vitalităţii.

Cititorul rămâne cu o nedumerire. Este într-adevăr vorba de o înşelătorie îngrozitoare a naturii, fie şi anecdotic tratată? Deoarece totala încredere în natură poate salva de blam orice părelnică schimbare; şi poate îndulci gustul amar al înşelătoriei.

Să fie şi natura capabilă de escrocheriile unui Felix Krull? Da, este capabilă de ele, ne spune autorul. Nici un escroc nu este însă numai escroc. Cum nici o anecdotă şi nici un experiment nu se reduc doar la atât. Deziluziile destramă iluziile; dar le şi fortifică. Vraja e rea, vraja e şi bună. Vrăjitorul însuşi

are două feţe. Orice produs al său, la urma urmei, nu poate fi decât problematic.

*

Trei nuvele sau trei povestiri, ori două povestiri şi o nuvelă. Două poveşti mitice şi o revenire în Germania familiară a perioadei miincheneze, de astă dată întoarcere la Diisseldorf. Capetele schimbate şi Legea sunt strâns legate de Iosif şi fraţii săi — Cea înşelată variază, într-o tonalitate asumat minoră, gravele înşelăciuni diagnosticate în Doctor Faustus. Ultimele trei texte incluse de obicei în nuvelistică sunt strâns legate de romane. Cronologic, două fac trecerea între al treilea şi al patrulea roman „mare"; ultimul — între al treilea şi al patrulea roman „mic", Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull. Un an după nuvela sa din urmă, Thomas Mann termină neterminatul său roman din urmă. După încă un an — moare. Să-l fi escrocat viaţa? Să-i fi înşelat natura, vigilenţa spirituală?!

c

PĂCĂTOSUL ALES

1

Pentru majoritatea cititorilor, Thomas Marin e prioritar creatorul de romane, suplimentar autorul unor povestiri de întindere şi configuraţie variabile, doar ajutător semnatarul de eseuri, jurnale, scrisori explicative şi autoexplicatoare.

In fapt, eseurile despre alţii sau despre sine, această faţă mai ascunsă a operei, fuzionează intim cu partea ei aflată la vedere — ceea ce voi încerca să şi exemplific la locul potrivit; iar tot astfel, după cum am şi căutat să arăt, povestirile fac corp comun cu romanele sub multiple aspecte, de la tematică, prin tonalitate, până la osmoze de gen sau în ordinea afinităţilor poetice.

Această perspectivă unificatoare domină, la rândul lor, romanele, chiar dacă obişnuim să le disjungem în patru „mari" şi patru „mici". Romanele „mari" împart opera în patru etape

fundamentale. Simetric, fiecărei perioade ar trebui să-i corespundă câte un roman „mic". In orice caz, un scenariu în atâtea privinţe geometric ordonat s-ar fi cuvenit să fie extins şi asupra unei asemenea alternanţe. Şi chiar a fost extins, măcar în intenţie; deşi jocul întâmplărilor biografice a supus regia bibliografică prea riguroasă măcar unei desincronizări, iniţial neprevăzute.

Casa Buddenbrook e urmată de Alteţă regală, iar în aceasta putem pe drept întrezări un pandant al aceleia, fie şi numai prin răsfrângeri de natură familială; căci, după ampla despărţire epică de neamul său hanseat, autorul îşi transfigurează într-o densă celebrare lirică întâlnirea miincheneză cu prinţesa inimii sale, dispusă de acum încolo să-i întovărăşească simbolica menire „princiară".

Lotte la Weimar e intim înrudită cu Iosif şi fraţii săi, nu degeaba se insinuează între penultima şi ultima dintre părţile

tetralogiei, între Iosifîn Egipt şi Iosif, hrănitorul. Un impuls decisiv pentru compunerea trudnică şi îndelungată a enormei pânze mitice i l-a dat povestitorului tocmai Goethe, cel de la care se revendica tot mai mult şi la care se întorcea mereu ca la spiritul tutelar al culturii germane — acela căruia îi trecuse prin minte proiectul pe care avea să-l realizeze abia urmaşul său, anume să amplifice povestea biblică despre Iosif într-o proprie naraţiune inedită.

Aceasta a constituit, de fapt, rima a treia dintre un roman „mare" şi altul „mic". Cea de-a doua alternare a fost cât pe-aci să se înfăptuiască şi ea, chiar dacă într-o succesiune inversată, ceea ce, la drept vorbind, n-ar fi perturbat simetriile îndrăgite de scriitor. Intr-adevăr, el a pornit să depene Mărturisirile escrocului Felix Krull într-un moment când nu mai avea mult până să ducă la bun sfârşit Muntele vrăjit. Felix Krull putea servi ca o contrapondere „uşoară" la gravitatea cu care s-a văzut obligat să se confrunte Hans Castorp, la început nepregătit pentru tentaţii şi încercări mortale. Eroii neeroici se completau totuşi, dibuirile lor erau de asemenea complementare, inclusiv în răsturnările lor groteşti. în anii de după prima înfrângere de proporţii a Germaniei, autorul nu i-a rezervat însă „escrocului" decât un răstimp scurt, îndestulător pentru doar nouă capitole, publicate în 1922 cu subtitlul Cartea copilăriei şi cu specificarea

Erzahlung (Povestire). A revenit apoi la aventurile lui Hans Castorp, tipărite în 1924. în răspăr cu ordinea ideală, Felix Krull a mai trebuit să aştepte trei decenii, până să fi fost reluat la sfârşitul vieţii lui Thomas Mann şi oferit lumii (în a doua redactare, ca Prima parte a memoriilor) în 1954.

Aşa s-a întâmplat ca ultimului roman „mare", Doctor Faustus, să-i fi urmat două romane „mici", Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull. Prin ele îşi ia romancierul rămas bun de la această lume, de la propriul său univers şi de la îndrăgita cultură europeană, pe care de asemenea o socotea încheiată în datele ei tradiţionale. Sunt două poveşti de adio, triste şi vesele, melancolice şi voioase, grave şi jucăuşe; şi totodată sunt despărţiri, pline de regret, duioşie şi înţelegere, de tema artistului, dintotdeauna variată în cele mai variate tonalităţi.

„Sohn" înseamnă fiu, iar „Versohnung" — împăcare. Thomas Mann se împacă în final cu fiii lui spirituali şi, prin ei, cu sine însuşi. De aceea nici nu avem un suficient motiv estetic, de „fineţe", revers al celui „geometric", pentru a regreta amâ

narea descrierii întâmplărilor petrecute cu Felix Krull. Şi nu îl avem, fiindcă între cele două ultime romane, precum şi între personajele lor de căpetenie, surprindem numeroase înrudiri, ca între feţele opuse ale aceleiaşi medalii, ca între o teză şi o antiteză (dualitate extensibilă şi la raportul dintre alte componente ale operei). Ele pot fi privite, ca atare, în succesiunea lor, ca o poveste despre „păcătosul ales" şi o alta despre „alesul păcătos" — fără interdicţia de a răsturna oricând părţile ambelor sintagme.

Am avea însă şi o anumită îndreptăţire de a privi tocmai Alesul ca fiind, nu temporal ci substanţial, ultimul din şirul romanelor „mici", îndeobşte al romanelor, ca fiind „ales" pentru a încheia opera şi a marca despărţirea de întregul ei; ca finala însumare şi finala ei împăcare. Asta, deoarece toate antitezele şi antinomiile pe care avea să le reia în felul său Felix Krull (faţă de Hans Castorp, Iosif şi Adrian Leverkiihn), le repetă în fond şi Gregorius. El adună în zestrea lui, numai aparent neartistă, multe din felul de a fi, tot numai în aparenţă neartist, al lui Hans şi al lui losif, ca şi din firea compozitorului german Leverkiihn. Adrian a fost ales întru damnare, Gregorius este un damnat

întru alegere. El scoate la iveală reversul tragediei aceluia şi al propriei tragedii, al oricărei tragedii, un revers binevoitor, care pare să-i absolve pe toţi păcătoşii de păcatele lor — păcatele alesei culturi europene, păcatele alesei culturi germane, păcatele alesei înzestrări creatoare a scriitorului însuşi.

Rimează romanele cu povestirile şi cu eseurile. Rimează romanele „mici" cu romanele „mari". Rimează extremele, păcatul şi alegerea, până a se înmuia reciproc. Fiecare scriere e altfel şi la fel cu celelalte, întrucât fiecare ales întru creaţie spune cam aceleaşi lucruri despre lumea sa păcătoasă, într-un mod superior monomaniac.

Relativ e şi laconismul romanelor „mici", de vreme ce arta povestirii e prin natura ei lentă, vicleană în piedicile pe care şi le pune cu de la sine voinţă, hâtră în opriri, digresiuni, ramificaţii, cu o asumată strategie a orchestraţiei epice, întotdeauna „bine temperate".

Şi totuşi, printre asemănări, transpar deosebiri. Unele amestecuri printre opusuri (sau opusuri) apar întrucâtva altfel, nu neapărat la fel. Oarecum în alte proporţii se îmbină tonul serios cu cel jucăuş, gravitatea şi ironia — chiar ironia la adresa gravităţii. în prim plan şi în primă (sau ultimă) instan

ţă, romanele „mari" ca întindere sunt romane „serioase" ca tonalitate. In romanele „mici" precumpăneşte, sau pare să primeze, jocul, gluma, ironia. Romanele „mari" sunt monumentale şi ca problematică, şi prin maniera de a o aborda. Romanele „mici" oferă mai multă destindere. Ele sunt graţioase, visătoare, se desfăşoară într-un amabil ritm de dans, simpatic şi simpatetic. Nu te bruschează, ci te atrag; te învăluie în irizarea lor, nu dezvăluie abisuri. Descreţesc frunţile, insinuează îndărătul lor gânduri grele... ca şi printr-o escrocherie. Sunt cărţi destinse — distinse. Distincţia lor constă în eleganţă, strălucire, graţie. Obţin pe o cale parcă mai uşoară starea de graţie. Sunt „uşoare", nu „grele". îi parodiază adesea pe fraţii mai mari. Trec sublimul în grotesc şi prin grotesc revin la sublim. Căci mişcarea coborâtoare la vedere ascunde şi multă elevaţie. Cele de două ori câte patru romane parcă s-ar alterna în chei muzicale dur şi moli, major şi minor.

Faima i-au statomicit-o Jui Thomas Mann „simfoniile" sale

întinse, grave, patetice. în argumentarea comitetului care i-a decernat Premiul Nobel în 1929, invocată în mod expres este Casa Buddenbrook, dar juriului i-a dat un impuls, de bună seamă, decisiv, Muntele vrăjit şi recentul lui succes cu totul ieşit din comun. „Simfonietele" păreau mai modeste şi rămase oarecum în penumbră. Autorul lor era el însuşi tentat să le considere exerciţii de compensare, intercalate (ca şi unele povestiri târzii) printre edificiile fundamentale, pentru eliberare din tensiunea lor mistuitoare. Dar şi aceste „intermezzouri" au luat nu o dată amploare şi treptat şi-au asumat îndatoriri mai trudnice' decât cele iniţial prevăzute. Putem oare vorbi atunci despre „improvizaţii" tranzitorii, doar de dragul odihnei binemeritate?

Din nou, întreprinderile „mici" şi „mari" se reasociază. Alteţă regală nu merită subapreciată; cu atât mai puţin Lot te la Weimar. Cât priveşte Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull (sau, rotind un pic sfera, Capetele schimbate şi Legea), ele sunt produse cu bună ştiinţă întârziate, târzii anume spre a-şi dobândi întregul rafinament decantat. Jucăuşe, ele au o esenţă „tare", înţeleaptă şi înţelepţită de-a lungul unei vieţi şi a multor veacuri, uneori milenii. Vraja romanelor „mici" (ca şi a finalelor povestiri „mari") e o vrajă aparte. Ea e degajată de o complicată alchimie, pentru realizarea căreia sunt convocate multe duhuri. Maestrul amalgamează substanţe diverse şi inverse. Cititorului el îi oferă o licoare pe care acesta o va

savura numai dacă se va pătrunde, la rându-i, de cuvenita înţelepciune: prin lectură, cultură, meditaţie, prin simţire, cugetare, visare. Alături de unele povestiri „mari", îndeosebi romanele „mici" par să-i ateste porecla lui Thomas Mann, cu care copiii săi obişnuiau să i se adreseze: „Vrăjitorul". Şi cu siguranţă nici noi nu am fi în stare să-i atribuim o distincţie mai nimerită, când citim, când recitim, Alesul.

2

Mai amân însă un pic plăcerea reîntâlnirii cu acest superb rod al bătrâneţii; şi mă întorc la un antecedent timpuriu, pentru a-1 evoca ceva mai scrupulos decât în prezentarea cronologică a bucăţilor taxate drept periferice în cadrul prozei scurte, tocmai cu intenţia de a sublinia continuitatea şi în privinţa anumitor

obsesii mai mult sau mai puţin tăinuite.

Varietatea ascunde şi cu acest prilej identitatea. Şi nu doar în planul amplu al bolii dindărătul sănătăţii aparente, al excesului cuibărit în normalitatea parcă triumfătoare, ci chiar în privinţa devierilor vizate concret. Una, mai des comentată, este homoerotismul. Nici unui cititor atent nu are cum să-i scape tema homosexualităţii, aluziv sau transparent incifrată în atâtea romane şi povestiri. Ispita pentru asemenea relaţii încercată chiar de autor avea să fie numai bănuită, iar în rest acoperită, până la cunoaşterea detaliată a jurnalelor intime, după scurgerea răstimpului testamentar stabilit pentru darea lor publică în vileag. înainte de a le fi parcurs, cel aplecat asupra prozei obiective putea cel mult să intuiască tentaţia subiectivă pe care a vrut şi nu a putut s-o cenzureze cu totul patriarhul unei ample familii, având alături o soţie devotată şi şase copii crescuţi parcă după chipul şi asemănarea vechilor familii hanseate exemplare. Arta cuprinde însă şi exorcisme, delicate ori brutale, scrisul mai urmăreşte să şi îmblânzească hybrisul unei existenţe la vedere perfect ordonate, strict disciplinate. Pe Thomas Marin cu siguranţă l-a marcat însă, adânc şi îndelung, atracţia erotică dintre bărbaţi, cu timpul a unuia vârstnic faţă de câte unul mai tânăr — precum cea atribuită de Platon, ca semn de nobleţe, învăţătorului Socrate în raporturile lui cu învăţăceii atrăgători.

Cealaltă interdicţie încălcată, cu sau fără voie, este relaţia incestuoasă a lui Oedip cu Iocasta, ridicată de Sigmund Freud la rangul definitoriu al „complexului Oedip". Sfidarea interdicţiilor erotice poate uni fiul cu mama, dar şi fratele cu sora, iar pe autorul nostru ambele încălcări ale legiferărilor sacralizate l-au preocupat asiduu, din nou şi din motive familiale, după cum putem bănui. Acest interes lunecos avea să-l desăvârşească Alesul. Dar puţini dintre cititorii săi iniţiali aveau sentimentul unui deja vu, puţini realizau faptul că se aflau în faţa unei repetări, mitice doar în măsura în care şi biografia, şi bibliografia unui artist de excepţie serveşte drept combustie pentru o mitologie proprie. Respectiva majoritate încă nu ştia că preocuparea literară faţă de raporturile incestuoase era acum doar re-atestată, deşi într-o formă mult mai elaborată. Aceasta, întrucât exerciţiul timpuriu în cauză, mai brutal, n-a fost publicat

la vremea sa; iar acum, delicata şa variantă amplificată nu făcea referire la vreun antecedent. în orice caz, şansa de a corela o scriere de la şaptezeci şi cinci de ani cu una de la doar treizeci sporeşte ideea ordonării literare la care parvin, într-o coerentă operă, până şi dezordinile firii. Indiferent de pretextele existenţiale, textele pot suplimenta rimele lăuntrice dintr-o aceeaşi piesă, cât şi pe cele extensibile asupra întregii creaţii.

La scurt timp după căsătoria cu fiica unui profesor de matematici şi mecena al artelor din Miinchen, Katharina (Katja) Pringsheim, scriitorul elaborează în vara anului 1905 — probabil înaintea, dar mai ales în timpul unui concediu de trei săptămâni petrecut, alături de soţie, într-o staţiune balneară pe ţărmul Mării Baltice — povestirea Wălsungenblut. „Blut" înseamnă sânge, „Walsungen" este stirpea procreată cu o muritoare de zeul Wotan, pe când locuia pe pământ sub numele de Wolse. în vechea mitologie scandinavă şi germană, „Walsungen" sau „Wolsungen" sau „Volsungen" sunt eroii principali din Volsungasaga, varianta nordică pregătitoare pentru mai cunoscutul Nibelungenlied. Tema lor e comună şi variază motivul incestului, reluat de către Richard Wagner, compozitorul preferat al lui Thomas Mann, în Walkiire, a doua parte din tetralogia Nibelungilor. Siegmund şi Sieglinde sunt copiii gemeni ai zeului suprem Wotan (la scandinavi, Odhinn). Din legătura lor incestuoasă se va naşte Siegfried, menit să salveze ordinea compromisă a zeilor, eroul central din mitologia germanică originară şi din ulterioarele ei reactivări.

Sângele neamului eroic de odinioară curge — subţiat, deviat, leneş — în arterele noilor Siegmund şi Sieglind, personajele centrale din Stirpea Wălsungilor. Cititorul nimereşte în casa elegantă a domnului Aarenhold, la o masă familială. Domnul Aarenhold provine din cel mai umil mediu răsăritean — galiţian, de bună seamă. Datorită afacerilor norocoase, el ajunge stăpânul unei averi considerabile. Dar a rămas un necioplit, tot ce spune îi trădează incultura şi originea, copiii luându-1 peste picior. De fapt, îl ironizează doar doi dintre cei patru copiii ai săi, Kunz şi Mărit nu prezintă un interes de sine stătător. Contează Siegmund şi Sieglind. Modul lor de viaţă, gândire şi simţire s-a rafinat până la decadenţă. Au nouăsprezece ani, sunt plante de

seră, plăpânde şi gingaşe. Seamănă în toate, nu pot vieţui separat, se ţin pe sub masă de mână — nişte mâini lungi şi înguste, cu palmele mereu umede. La ospăţ e prezent însă şi domnul von Beckerath, protestantul de treizeci şi cinci de ani, cu o slujbă^ bună, cel care peste puţină vreme se va căsători cu Sieglind. în termeni subţire batjocoritori, gemenii îi cer logodnicului permisiunea să se mai ducă o dată, numai ei doi, la opera unde se va cânta în acea seară Walkiria. Siegmund se pregăteşte ore în şir pentru ieşirea proiectată, toaleta e o parte esenţială din inutila lor existenţă zilnică, el este în toate privinţele, în curăţenie şi îmbrăcăminte, mâncare şi vorbire, un om rafinat şi steril, asortat şi afectat, când şi când se exersează în desen şi pictură, iar acum ţine să audieze o piesă preferată, piesa nu întâmplător preferată, îndrăgită în maniera lui obosită, plictisită. Viaţa gemenilor e identică în eleganţă, graţiozitate, frumuseţe golită de orice substanţă şi vigoare. Căutările lor n-au ţel şi liman. Se caută doar pe ei înşişi, caută identitatea lor complementară. Natura a greşit dedublându-i, ei sunt sortiţi reunirii: spiritual, deci şi corporal. Se simt bine numai împreună, când se ţin de mâinile lor reavene, când se mângâie pe păr sau se sărută pe ochi cu neslăbită — în slăbiciunea lor — trandreţe.

Urmează spectacolul. în fine simt că se leapădă de existenţa banală, trivială a oamenilor din jurul lor, germani blonzi şi mediocri (motivul, degradat, din Tonio Kroger). Se lasă în voia poveştii lui Siegmund şi Sieglinde din străvechiul mit reînviat de Wagner; dar în pauze mai şi cârtesc la adresa interpretării insuficient de măiestrite. Câteva pagini descriu muzica operei şi efectul produs asupra gemenilor.

Ne revin în minte multe din laitmotivele creaţiei timpurii a lui Thomas Mann. Povestirea variază problema sa, obsesivă pe atunci, divorţul dintre creaţie şi viaţă. „Artiştii" sunt frustraţi, în reala sau presupusa lor elevaţie, de contactul cu o existenţă mediocră. Patimile lor simt pătimiri în faţa simplităţii brutale a lumii împrejmuitoare. Dar facerea s-a rafinat până la făcătură, e lipsită până şi de suferinţa autentică pentru presupusa inautenticitate. Viaţa n-are nevoie de contrafaceri: ipoteza serioasă a lui Tonio Kroger fusese dezvăluită ca în bună măsură neserioasă în cazul domnului Detlev Spinell, care anume prin

muzica lui Wagner o împinsese în braţele morţii pe doamna Gabriele Eckhof-Kloterjahn (Tristan). Estetismul îşi serbează însă abia acum apogeul, adică eşecul total. Noii Siegmund şi Sieglind nu mai sunt nici „eroi", în vinele lor nici „sânge" nu mai curge. Ei împing decăderea estetizantă a lui Detlev Spinell până în vecinătatea escrocheriilor lui Felix Krull, fără a avea totuşi vigoarea contrafacerilor acestuia, asumate cu o cinică veselie.

După spectacol gemenii se întorc în casa somptuoasă, unde nu găsesc pe nimeni din familie. El se retrage în apartamentul său pentru toaleta de seară, dar ştie că înainte de culcare sora va veni să-şi ia obişnuitul rămas-bun tandru. Posibilul, care plutise de atâta vreme în aer, se înfăptuieşte acum. „Falsa" lor dedublare e anihilată. Ruptura produsă de natură este vindecată, nu doar în spirit ci şi trupeşte, prin descărnatele şi eteratele lor trupuri, care îşi regăsesc unitatea într-o uniune „firească". Dulcea senzualitate se leapădă de prejudecăţi, de judecată, şi se împlineşte dionisiac. Visul trece în beţie. De ce tocmai acum? Fiindcă se apropie nunta cu Becke- rath; şi pentru ca existenţa lui să fie mai puţin trivială cu ne- meritata-i soţie. Actul iubirii e un act al răzbunării. Normali- tatea mediocră ar trebui să-i fie recunoscătoare anormalităţii elevate. Căci numai decadenţa se poate revendica, în noile condiţii, din sângele eroilor de odinioară. Dar cum să se ia în serios această revendicare?!

O poveste ironică, precum atâtea la Thomas Mann, de astă dată chiar sarcastică. Ea reia multe laitmotive timpurii; şi duce la ultima limită antinomia dintre artă şi viaţă, dar prin- tr-o categorică distanţare de amândouă. Frumoasa boală a artei mimează şi arta, şi frumuseţea. Sublimul râvnit se află aproape de grotescul existenţelor triviale. Personajele se iau în serios, autorul le mai şi ia în derâdere. La tatăl Aarenhold

şi la von Beckerath evoluţia e o involuţie. E involuţie însă şi la cuplul Siegmund-Sieglind, în răspăr cu ce presupun că sunt, vor şi fac: redobândirea funcţiei divine şi a slăvilor eterne. („Toţi, abdicaţi din funcţia divină, / Au renunţat la slăvile eterne. / Apolo-i profesor de mandolină, / Pan lecţii dă, de limbile modeme" — Arghezi, Evoluţii.)

în octombrie 1905 nuvela era încheiată. Editorul revistei

Neue Rundschau, în care trebuia să apară$_x$ a considerat însă deplasate unele întorsături aluzive ale ei. In vorbirea domnului Aarenhold răzbătea provenienţa lui iudee, iar replica finală a lui Siegmund la întrebarea Sieglindei cu privire la domnul von Beckerath dădea, se pare, clar în vileag atitudinea evreiască batjocoritoare faţă de un „goy". Replica finală incriminată a fost, în orice caz, eliminată de autor. I-a luat locul o mult mai discretă trimitere la îndatorarea pe care logodnicul protestant ar trebui să o resimtă pentru cinstea de a fi fost necinstit. „Acum, spuse el, şi pentru o clipă caracteristicile seminţiei sale ieşiră puternic în evidenţă pe faţa lui, trebuie să ne fie recunoscător. De aici înainte va duce o existenţă mai puţin trivială." Povestea nu înceta totuşi să-şi păstreze picanteria. Thomas Mann, se ştie, era mereu dispus să pornească pe calea sa imaginativă de la situaţii întâlnite şi persoane cunoscute. Or, de astă dată el folosise impresiile culese în vila muncheneză a familiei Pringsheim. în plus, Katja Prings- heim-Mann şi Klaus Pringsheim erau gemeni. Scriitorul şi-a luat o măsură de precauţie, a citit textul în faţa soacrei şi a cumnatului, care nu au manifestat vreo obiecţie, respectând drepturile autonome ale artei, care, după opinia lor, se exercitase de astă dată cu discreţia cuvenită şi cu efectul estetic scontat. Totuşi, bârfa nu a putut fi evitată. \

Nedoritul transfer al textului literar asupra pretextului de viaţă a fost, involuntar, susţinut chiar de brusca hotărâre a autorului de a-şi retrage nuvela de la revistă şi de a nu o include nici în ulterioare volume şi culegeri din opera sa. El nu a putut însă zădărnici o ediţie pirat în 1921 la Miinchen, chiar dacă numai în 530 exemplare; şi o traducere franceză în 1931, Sang reserve, comentată în presa din Franţa cu accente antigermane. De la acestea, prin atribuirea unor intenţii antisemite, şi încă pe un teren familial precis, incriminările n-aveau cum fi stopate. Thomas Mann a încercat să le contracareze în mai multe scrisori şi în articolul explicativ Noch einmal „Wălsungenblut" — încă o dată „Stirpea Wălsungilor" (1931). Personal a

calificat textul ba ca fiind „de rangul al doilea", ba ca „acceptabil" sub raport artistic. în orice caz, a interzis să fie publicat în timpul vieţii sale. Pentru întâia oară şi-a găsit locul în culegerea completă de Povestiri, tipărită de Editura S. Fischer din

Frankfurt-pe-Main, după moartea maestrului, în 1958.

Este, de fapt, o bucată intim înrudită multor altor scrieri timpurii. Pe atunci, şi autorul, şi câteva dintre personajele sale de căpetenie se aflau sub influenţa precumpănitoare a lui Schopenhauer, Nietzsche şi Wagner. Muzica wagneriană i-a impregnat scrierile, ca structură compoziţională, dar şi prin evocări directe. Drama „estetismului" e principalul laitmotiv din romanele şi nuvelele primei perioade. Incestul, ca teren particular de relevare a dramei, nu mai deranjează astăzi. Ne interesează însă ca prolog. „Alegerea" târzie, se vede, nu a fost întâmplătoare. Ea a fost o efectivă întoarcere amplificată şi decantată — în lumina convingerii cu privire la „veşnica re-întoarcere" a umanităţii la căutările, rătăcirile şi izbăvirile ei.

3

Wălsungenblut îl prefigurează, cu aproape patru decenii şi jumătate, pe Der Erwählte. E o împlinire şi o îmblânzire a temei, prin acea umanizare a mitului căruia Thomas Mann i-a consacrat o bună parte din răstimpul scurs, îndeosebi prin tetralogia sa. El şi-a expus propria înţelegere — extensivă — asupra mitului încă în partea introductivă a discursului comemorativ despre Lessing, ţinut în Berlin, la Academia Artelor din Prusia. Cuvântarea datează din 1929, an în care autorul se afla într-o fază avansată cu Istoriile lui Iacob, prima parte din viitoarea tetralogie. Festivitatea Lessing era un prilej nimerit pentru a defini, în paralel, sensul propriilor căutări. Potrivit oratorului, esenţa mitului rezidă în atemporalitate, prezentul veşnic prin întoarcere la trecut. Timpul clasic nu este decât timpul mitic, cel patriarhal, acela al întemeierilor incipiente. Iar istoria universală şi naţională te ademeneşte către începuturi tot mai vechi, spre nemărginire. Auditoriul nu bănuia, dar noi ştim că în exact acest fel a fost ademenit romancierul în coborârea sa mitică în timp: o ştim chiar din preludiul tetralogiei, intitulat Hdllenfahrt, Pogorârea în infern.

Nuvela din 1905 transferase, sarcastic, un vechi mit nordic într-o contemporană situaţie pseudogermană. Ampla şi înţe-lepţita reluare-aprofundare a temei era pe deplin posibilă. Lăuntrica predispoziţie mai avea însă nevoie de un impuls exterior. El s-a produs atunci când trebuia să se producă. De ce

trebuia? Pentru ca sumbrele tensiuni din Doctor Faustus să se destindă. Era nevoie de un epilog binevoitor. Autorul simţea nevoia eliberării prin bună dispoziţie, prin dispunerea sa şi a cititorilor la iertare. Legea fusese un epilog explicit pentru îosif şi fraţii săi. Un epilog mai ascuns, totuşi evident, pentru Doctor Faustus — ca, de altfel, pentru întreaga istorie a damnării germane, în care se integrează şi decăderea lui Sieg- mund şi a Sieglindei — este Alesul.

Aşadar, impulsul literar. Pe la mijlocul muncii la Doctor Faustus, în timp ce îşi sporea documentaţia, Thomas Mann nimereşte în Gesta Romanorum peste relatarea unui anume Elimandus „despre miraculoasa graţie a lui Dumnezeu şi naşterea fericitului papă Gregor". Reţine povestea în roman (capitolul XXXI). Se desparte de Adrian Leverkiihn la sfârşitul anului 1947, iar la începutul lui 1948 se şi apucă de Gregorius. Tema, îşi dă seama, fusese prelucrată de multe ori. Reciteşte textul lui Elimandus, studiază mai ales poemul lui Hartmann von Aue, Gregorius de pe stâncă, sau povestea despre păcătosid cel bun. Cere o transpunere în proză a legendei în versuri. Ajunge şi la sursele din care se inspirase marele poet german de la răspântia veacurilor al 12-lea şi al 13-lea. Este vorba de o mai veche variantă franceză, Vie de Saint-Gregoire, şi, după toate probabilităţile, şi despre una engleză. Face însemnări pe marginea epopeii lui Wolfram von Eschenbach Parzival, ca şi extrase din Tristan şi Isolda, din Nibelungenlied. Citeşte şi studii contemporane, precum cele datorate lui Erich Auerbach, printre ele şi Mimesis, carte apărută cu doi ani în urmă la Berna. Multe dintre sursele medievale consultate vor transpare prin paginile romanului.

La 8 martie 1948 o scrisoare anunţă terminarea primului capitol. La 20 mai are gata patruzeci şi opt de pagini. Timp de patru luni, din iulie până în octombrie, schimbă registrul, pentru ca să relateze Cum am scris „Doctor Faustus". Romanul unui roman. Revine la romanul „mic". îşi pregăteşte şi conferinţa despre Goethe, pentru care se deplasează, la începutul verii lui 1949, din America în Europa, luând cu sine şi manuscrisul romanului, la care lucrează în continuare. Acum se

ocupă de episodul celor şaptesprezece ani de pe stâncă. Caută o soluţie de supravieţuire mai credibilă decât la Hartmann von

Aue. Găselniţa o relatează scrisorile din ianuarie 1950 către Karl Kerenyi şi Theodor W. Adorno. Este vorba despre ipoteza lui Epicur şi a lui Lucreţiu cu privire la „sânii" pământului şi „laptele" cu care i-au hrănit pe primii oameni. In pământ s-au păstrat câteva din aceste străvechi tuburi şi prin- tr-un astfel de orificiu rămas deschis s-a hrănit înlănţuitul de stâncă. Deşi autorul anunţă, în aceeaşi lună, încheierea iminentă a romanului, survine o nouă amânare, între altele pentru prelegerea de la Chicago, Meine Zeit, Epoca mea, din care am putea extrage şi unele paralelisme. Corespondează cu editorul Gottfried Bermann Fischer pe tema tipăririi romanului. In aprilie 1950 publică trei capitole în revista Neue Rundschau din Amsterdam. încheierea o amână o nouă călătorie în Europa, din mai până în august. La 20 septembrie anunţă munca la capitolul final. La 1 noiembrie îi scrie lui Hermann Hesse că a terminat cartea în urmă cu câteva zile. Nu e însă mulţumit de ultimul capitol, după cum aflăm dintr-o altă scrisoare, către editor. îl frământă întrebarea dacă fiul-soţ şi mama-şoţie să se recunoască sau nu la întâlnirea de după douăzeci şi doi de ani; şi dacă da, atunci în ce fel s-ar cuveni înţeleasă şi descrisă această recunoaştere? Abia la 1 decembrie îi trimite lui Gottfried Bermann Fischer capitolul esenţial de încheiere. Tipărirea începe în aceeaşi lună. Romanul apare în martie 1951.

Cercetătorii au reconstituit din variate mărturii geneza pe care am rezumat-o. S-a făcut socoteala că, eliminând întreru-perile survenite pe parcurs, Thomas Mann a scris romanul în aproximativ un an.

4

Genul epic a fost şi a rămas dragostea lui supremă. în eseuri şi în meditaţiile din romane şi nuvele şi-a argumentat ata-şamentul pentru arta povestirii — indiferent de varianta ei —, pentru străvechea şi mereu actuala poveste. Dincolo de speciile despărţitoare, genul (geniul genului) îl laudă şi Călătoria pe mare cu Don Quijote (1934), şi „conferinţa pentru studenţii de la Princeton" Arta romanului (1939). Oceanul seamănă cu

povestea, o călătorie peste lumi, o „Weltreise", trebuie asociată cu o carte a lumii, un „Weltbuch", cu o carte a umanităţii, un „Menschheitsbuch", o carte atotcuprinzătoare în rostogolirile ei

lente, precum acel andante în care Richard Wagner văzuse autenticul tempo german. Călătorul stă tolănit într-un şezlong comod pe bordul vasului care traversează Atlanticul — ca Hans Castorp pe balconul sanatoriului „Berghof" — şi se lasă în voia iluziei epice, a unei grave şi ironice, jucăuşe în toate, poveşti epice. S-a instalat o pauză în nararea unei alte poveşti, despre Iosif, fiul lui Iacob, pauză tocmai nimerită pentru a reciti Don Quijote, rezumat al spiritului umanităţii, recucerind umanitatea cu umorul spiritului redobândit. Arta romanului e aceeaşi, dintotdeauna, artă a povestirii, adusă pe o nouă treaptă a unui soi de „miniaturism gigantic". Pe acesta l-a venerat încă Firdusi în Şah-name, Cartea regilor, epopee de opt ori mai amplă decât Iliada şi pentru care, în final, sultanul viclean n-a trimis plata în monezile de aur promise, ci în altele lipsite de valoare, iar poetul octogenar, aflat tocmai la tradiţionala baie publică orientală, le-a împărţit ca bacşiş solului şi băieşilor, lui fiindu-i de fapt netrebuincioase. Iată o aventură măreaţă din lumea artei epice, exclamă Thomas Marin, une mer ă boire, o mare în care se şterg deosebirile dintre Divina commedia şi Comedie humaine; sau, voi adăuga, între Don Quijote şi Iosif şi fraţii săi. Se estompează însă, totodată, şi diferenţele dintre Iosif şi Alesul, căci poveste e şi unul, şi celălalt, o poveste în sensul cel mai larg cu putinţă.

Wer läutet?, Cine trage clopotele?, întrebarea din titlul capitolului introductiv primeşte de îndată răspunsul cuvenit: „Der Geist der Erzahlung", „Spiritul povestirii". Un spirit „eteric, imaterial, omniprezent, nesubordonat deosebirii dintre aici şi dincolo". Iar povestirea cheamă la viaţă povestitorul, unul fictiv, substituit celui real, fiindcă la urma urmei şi acesta realizează ficţiuni. „Incarnarea spiritului povestirii" e persoana întâi (a doua, de fapt) care va vorbi mereu la persoana a treia, aşa cum se cade într-o poveste. Este Clemens irlandezul, Morhold de odinioară devenit Clemens, ajuns în biblioteca mănăstirii Sfântul Gallen din Ţara Alemană, spre a împleti în naraţiunea sa timpuri, spaţii, limbi, concretul şi abstractul, păgâna antichitate şi creştinismul, păcatul şi mântuirea. El întruchipează spiritul hâtru şi isteţ al povestirii, iscă, amână şi potoleşte multe, el trage clopotele, ucide şi renaşte în cântec, îşi recheamă morţii la viaţă, după dumnezeiască pildă. El,

Clemens, călugărul benedictin, ar fi putut povesti şi istoria maestrului său binecuvântat, Benedict, şi a iubitei sale surori, care au rezistat tuturor ispitelor şi au făcut să triumfe mereu sfinţenia. A preferat însă această poveste, cu mult mai îndoielnică şi lunecoasă, pentru că Dumnezeu dovedeşte o îndurare nemăsurată şi nemărginită, pentru că Dumnezeu face din păcatul oamenilor pătimirea Lui, fiind cu precădere un Dumnezeu al celor ce păcătuiesc, pentru că amestecurile ameţitoare din poveste vor trebui să se încheie cu bine, potrivit înţelepciunii insuflate nouă chiar de către Dumnezeu, aceea de a-1 ghici în păcătos pe cel ales, lucru înţelept pentru povestitor şi chiar pentru păcătos...

Clemens îl întruchipează pe Thomas Mann, iar ei întruchipează laolaltă Spiritul, într-o povestire înţeleaptă şi sacră, întruchipează Limba într-un amestec de dialecte, german, francez, anglo-saxon, latin, ridicate la un abstract palpabil, într-un timp atemporal şi un spaţiu aspaţial, vii şi savuroase. Locurile în care se mişcă personajele sunt mai lesne de identificat decât vremea acţiunii lor, un timp medieval incert, în ciuda înşelătoarei trimiteri la un alt mare papă, realul Gregorius. Dar acestuia din urmă eroul nostru, de-acum al nostru, i s-ar putea substitui tot atât de bine ca multor altor papi sau multor altor mari păcătoşi ce se supun marilor penitenţe pentru a dobândi graţia divină.

Lumea ca vis, celebra metaforă, prilejuieşte un vis încăpător precum lumea, unul potrivit şi lumii antice, şi celei contemporane, de vreme ce un autor antic a descoperit iar un altul contemporan a explorat „complexul Oedip", pe care povestitorul medieval, manevrat de către povestitorul acestui secol, n-avea decât să-l varieze liber, în acord cu atâtea alte poveşti de demult şi atâtea întâmplări până târziu consemnate.

Visul e serios şi ironic, jucăuş în ambele feţe, prin joc amalgamate. Predestinarea divină şi zborurile înalte sunt serioase. Dumnezeu însuşi — aflăm din marele capitol al audienţei — agreează divertismentul şi le permite oamenilor, aleşii Lui, să-i ofere câte o clipă de distracţie şi destindere. înaltul are şi el nevoie de joc, de joacă. Visul omului e visat de Creatorul omului. Creator e un cuvânt ambiguu şi el, uman ca divinitate şi divin în omenesc.

Aşadar, în Flandra şi Artois, în Chastel Belrapeine, au fost, o

dată ca niciodată, ducele Grimald şi doamna lui Baduhen- na; Atotputernicul s-a milostivit de ei doar după douăzeci de

ani de şovăială. Ea a pierit însă dând viaţă gemenilor Wiligis şi Sibylla, care împreună s-au născut din moarte, împreună au crescut şi o pereche s-au simţit, pentru ca la dispariţia tatălui lor, chiar în noaptea morţii lui, să se împreuneze nelegiuit. Au descoperit că păcatul poate rodi mult mai rapid decât cumin- ţenia, păcatul e „furchtbar fruchtbar", teribil de rodnic (în ori- ginal un intraductibil joc de cuvinte prin inversare primelor silabe). înţeleptul domn Eisengrein îl sfătuieşte pe Wiligis să plece la Sfântul Mormânt, spre a-şi ispăşi păcatul. Pe Sibylla o ajută la naştere doamna Eisengrein. Noul născut sortit morţii e pus într-un butoiaş special amenajat, împreună cu o tăbliţă vag lămuritoare şi douăzeci de monezi de aur, şi lăsat în voia lui Dumnezeu şi a valurilor de pe Canalul Mânecii. Străpunsă de „cinci săbii", cu soţul-frate înmormântat şi fiul-fra- te pierdut, Sibylla se retrage la palatul din Bruges. Dar pocăinţa nu o face să-şi piardă frumuseţea. Intre timp, afemeiatul Roger, fiu de rege şi mai apoi rege, porneşte „războiul iubirii" dintre Burgundia şi Flandra-Artois. între timp, doi pescari de pe mica insulă Sfântul Dunstan, dintre Carolingia şi Englitera, găsesc butoiaşul cu copilul, iar stareţul mănăstirii „Agonia Dei" aranjează înfierea de către unul dintre pescari, ca şi sporirea galbenilor descoperiţi; apoi îl ia la mănăstire şi îl educă pentru a-1 lăsa urmaş. Gregorius cel tânăr, „Cre- demi-Grigors", „întristatul" („Tristan"!), descoperă însă, după o bătaie cu presupusul său frate Flann, originea şi menirea lui de cavaler rătăcitor predestinat „amarului căutării", după care îl convinge pe stareţ să-i dea drumul şi binecuvântarea. Şi cavalerul mării, cu peştele simbolic drept însemn, ajunge la Bruges (unde altundeva?), intră în slujba ducesei strâmtorate, îl înfrânge prin vicleşug pe Roger Barbă-Cioc şi din vasal devine soţul prinţesei şi stăpân peste reîntregita Flandra-Artois. La curtea de la Belrapeire se repetă grozăvia neştiută (deşi bănuită, vom afla la timpul potrivit). Sibylla naşte o fiică, rămâne însărcinată din nou, când, datorită vicle- nei servitoare Jeschuta găseşte tăbliţa ascunsă. Cei doi îşi des- tăinuie groaznicul păcat. De-acum înainte ea se va consacra îngrijirii, într-un azil, a bătrânilor, nevoiaşilor, bolnavilor şi schilozilor. Iar el pleacă, asumându-şi

cea mai mare parte a ispăşirii. Pune pe un pescar întâlnit să-l lege cu un lanţ de o stâncă pustie înconjurată de ape, în care să arunce cheia lacătului. Supravieţuieşte însă mulţi ani datorită „laptelui" pământului, magna parens, marea mumă a tuturor oamenilor de

odinioară. Se micşorează treptat până la dimensiunile unei minuscule vietăţi ţepoase. Urmează revelaţia ulterioară războiului şi morţii celor doi netrebnici pretendenţi la scaunul pontifical, revelaţia „Habetis Papam", vestită de mielul lui Dumnezeu atât lui Sextus Anicius Probus, cât şi cardinalu- lui-presbiter Liberius. Cei doi pleacă să-l descopere pe ales, dau de pescarul care găseşte în burta unui peşte cheia cândva aruncată, îi duce pe cei doi la penitent, care e dezlegat, îşi recapătă statura şi înfăţişarea, dezgroapă tăbliţa pe care la rându-i o pierduse şi, în dangătul clopotului („spiritul povestirii", evident), intră pe un catâr alb la Roma şi devine un „foarte mare papă", cu drept la multe dezlegări şi izbăviri. Vestea acestora ajunge şi la Sibylla. Şi, după ce obţine încuviinţarea unei audienţe la care să mărturisească totul spre a fi afurisită ori iertată, se duce la Roma cu cele două fiice Stulti- tia şi Humilitas. Se înfăţişează mai marelui creştinătăţii. „Papa ascultă", ascultă povestea pe care o ştie întreagă, îi arată tăbliţa şi o dezleagă de păcatul ei extrem de mare, care, mărturisit, a şi fost iertat. Ispăşirea e jocul lor comun, jocul lor dumnezeiesc, plăcut lui Dumnezeu. Toate se răscumpără, fiindcă păcatul omenesc are limitele lumii, iar veşnică şi veşnic îndurătoare nu este decât gloria divină.

Iată povestea, rezumată. Sensul ei grav constă în eliberarea de păcat prin suferinţa izbăvitoare. Orice om este păcătos, important e să-şi cunoască şi să-şi recunoască păcatul. Mărturisirea înseamnă mântuire. Or, pe povestitor, fie el Clemens sau Thomas Mann, nu tocmai actul de a povesti îi mântuieş- te? Tonio Kroger opusese arta şi fericirea. Tânărul autor se în- doise şi el de artă. Apoi s-a înţelepţit treptat. Fără a fi viaţa, la bătrâneţe arta poate deveni substitutul ei mângâietor. Dumnezeu nu-i dă omului linişte, ci tocmai nelinişte — pentru a-1 îmblânzi. Un artist bătrân are nevoie de consolare. Trebuie să înceteze răzvrătirea împotriva vieţii. Viaţa rea mai e şi bună.

Natura rea, natura vorbită de rău de către Clemens — ca fiind neştiutoare, nepăsătoare, nemăsurată, lipsită adică de spirit —, mai e şi bună. Toate se pot rândui: în poveste, prin povestire. Condiţia e ca gravitatea să fie înmuiată în chip ironic, devenind însuşi chipul unei povestiri înţelepte, îmbătrânite în înţelepciune.

Enumăr câteva accente ironice, menite să îmblânzească grozăviile descrise. De mici copii, jucăria preferată a Sibyllei este prea marea şi maturizata parte bărbătească a lui Wiligis:

„L'espoir des dames!" — „Speranţa doamnelor!" Domnul Grimald manifestă o „nemăsurată exigenţă în alegerea unui soţ" pentru fiica lui, fiindcă îi urăşte pe toţi peţitorii, fiindcă ţine prea mult la Sibylla, fiindcă în gândul lui încolţeşte viitoarea faptă a lui Wiligis. De aceea îl şi visează urât fiul pe tată, ca ameninţându-1 cu pumnii strânşi, de parcă ar vrea să-l ia de beregată. Cei doi se concurează, împreunarea nefirească se produce firesc în plan psihanalitic, ca o răzbunare, chiar în noaptea morţii concurentului, care zace ţeapăn pe catafalc. Domnul Eisengrein îi mustră pe cei doi „înalţi copii" că l-au făcut pe răposatul lor părinte, într-un mod necuviincios, nu numai tată-mare, dar şi tată-socru. Doamnei Eisengrein nu-i pasă însă de cine face copii, nu-i pasă că Wiligis nu va mai apuca să-l vadă „pe cel mic, al treilea frate al nostru", bucuria vieţii ei constă în rodnicia oricărei femei, a ei sau a alteia, bucuria sarcinii şi a naşterii, „aducerea pe lume" ca act fundamental. Nici spiritul povestirii nu e atât de „nechibzuit" încât să vestească numai tristeţea, el se şi amuză de frumuseţea principesei-maici cu inima zdrobită, frumuseţe care încinge călcâiele orgoliosului fiu al lui Roger-Philippus, Ro- ger cel frustrat de a mai fi şi Philipp. Stareţul Gregorius din mănăstirea de pe insula Sankt Dunstan îi mituieşte pe cei doi pescari care-1 găsiseră pe copil, ca să nu dezvăluie adevărul, după care aranjează prin casierul mănăstirii, fratele Chryso- gonus, sporirea în timp a banilor găsiţi, prin iscusinţa evreului Timon din Damasc: un târg păcătos, pentru care ar prefera ca interpusul Chrysogonus să-şi aplice pedeapsa în camera de flagelare, dar acesta îi atrage atenţia stareţului că e cu zece ani mai tânăr şi să-şi aplice sieşi cuvenitele lovituri de bici — neplăcere pentru care stareţul Gregorius n-are nici un chef! Concentrarea voinţei îl face pe Grigors să iasă victorios în

lupta cu Flann. Prin această capacitate a sa, mai mult spirituală decât fizică, îl va captura prin vicleşug pe Roger — după ce cade la învoială cu domnul Poitewin, lăsând să le curgă pe gâtlejuri o bere aromată, plăcere refuzată povestitorului, dar compensată prin povestire. „Războiul iubirii" se încheie nesângeros, pentru a da cale liberă altor extrem de plăcute compensări. „Rugăciunea Sibyllei" şi „nunta" sunt şi ele pline de ambiguităţi mai mult hazoase decât înfiorătoare. Hazliu e şi felul cum spiritul povestirii se codeşte să descrie bezna voluptăţii, preferând o mică disertare despre natura sieşi indiferentă, capabilă să procreeze nu înainte ci înapoi,

urmaşi cu faţa la ceafă. Odată descoperită ruşinea apăsătoare a naturii şi decisă ispăşirea pentru scufundarea până în gât în mlaştina păcatului, la despărţire Sibylla îl numeşte din greşeală pe soţul ei Wiligis, apoi se corectează într-un elan de grijă maternă. „Copile, nu exagera în penitenţă!" Dar el ia asupra sa o lungă şi grea pedeapsă, în cursul căreia timpul, golit de conţinut, îşi pierde importanţa — de parcă stânca de care e înlănţuit ar fi un alt munte vrăjit. Soseşte însă şi ora dezlegării, Probus şi Liberius au acelaşi vis cu acelaşi miel vestitor, al cărui sânge se transformă în trandafiri binemirosi- tori numai în viziunea lui Probus, ceea ce pe Liberius îl cam enervează. Iar după ce îşi redobândeşte chipul, Gregorius îl reîntâlneşte nu doar pe pescarul care îl înlănţuise de piatră, ci şi pe soţia evlavioasă a acestuia, căreia încă de pe atunci îi fusese milă de el... fiindcă îl plăcuse ca bărbat, după cum se destăinuie chiar ea; dar Gregorius o asigură că e vorba de un fleac, Dumnezeu priveşte cu îndurare fapta bună fie şi înrădăcinată în porniri trupeşti. Iertarea ei este prima dovadă a extraordinarei indulgenţe de care va fi mereu capabil foarte marele papă, revoltându-i numai pe rigorişti. Mai întâi soseşte însă la Roma copilul ruşinii, soţul mamei sale, ginerele bunicului său, cumnatul tatălui său, fratele propriilor săi copii. Populaţia Romei e fericită şi pentru că încetează sublima năpastă, sfânta calamitate a clopotelor, greu de suportat pentru urechi vreme de trei zile şi trei nopţi. E primit cu chiote şi în speranţa opririi dangătului. Iar sfântul părinte îşi începe sfânta activitate, în primul rând dezlegarea păcătoşilor. Mai şi exagerează, de pildă când îl iartă pe împăratul Traian de iad, numai fiindcă acesta

făcuse cândva dreptate unei văduve deznădăjduite de uciderea unicului ei fiu. Se răspândeşte chiar zvonul că Dumnezeu l-a înştiinţat să nu mai ceară aşa ceva a doua oară! Cu toate cârtelile rigoriştilor, el îi botează chiar pe musulmanii cu câte patru neveste, permiţându-le să le păstreze şi după creştinare, potrivit pildei patriarhilor. Căci, socotea el, îndurarea trebuie să meargă înaintea justiţiei. Iar natura, corpul, păcatul carnal merită îndurare. Auzind de consolatorul păcătoşilor, Sibylla îl trimite în recunoaştere la Roma pe Penkhart, fiul Gudulei, femeia care pă- cătuise cu un măscărici. Tânărul, capabil să împodobească pereţii azilului de acasă, face la Roma cunoştinţa altora care desenau şi pictau, amânându-şi întoarcerea de dragul propriei învăţături. îi vesteşte apoi Sibyllei audienţa acordată. Ea

începe prin a-i vorbi papei tocmai despre păcatul Gudulei, dar marele părinte (soţ, fiu) întrerupe subterfugiul: doar pentru a relata astfel de fleacuri a întreprins călătoria? „Papa ascultă", e ora mărturisirilor serioase şi complete. Sunt recapitulate toate întâmplările. Ei joacă însă o comedie (sacră, fără îndoială), deoarece se recunoscuseră chiar de la început şi îşi interpretaseră cu dibăcie şi cu plăcere rolurile prescrise. „Noi suntem fiul vostru!" „Ştiu de mult." Mamă! strigă el. — Tată! strigă ea. Tată al copiilor mei, copil pe veci iubit." Papa nu desface căsătoria ei, lasă şi acest lucru în seama lui Dumnezeu. Dar atunci cine sunt ei? „Frate şi soră, răspunse el, întru iubire şi suferinţă şi penitenţă; şi întru îndurare." Să nu se teamă nici pentru Wiligis, scumpul lor unchi, îl va întâlni cu siguranţă în rai, doar şi împăratul Traian a putut fi izbăvit din infern. Sunt aduse în faţa sfântului părinte — propriul lor părinte — Stultitia şi Humilitas, el li se adresează cu „dragi nepoate". Şi se bucură că n-a avut şi cu ele copii, atunci legăturile de rudenie ar fi ajuns cu totul de nedescris. Satana nu e însă atotputernic, nu poate împinge la nesfârşit urzelile lui necurate: „Lumea este limitată". Papa aranjează o mănăstire pentru soţia-mamă şi nepoate. Sibylla e prinţesa stareţă, Stultitia (= Nebunia) e vice-stareţă. Humilitas se căsătoreşte cu zugravul Penkhart. In calitatea lui de măscărici devine Pen- khart artist — temă veche şi înnoită la Thomas Mann. Ajunge soţul nepoatei papei, asta se cheamă

nepotism, motiv pentru care rămâne la Roma ca un mare pictor. Penkhart şi Humilitas zămislesc copii în direcţia cea bună, înainte şi nu înapoi, tot pentru că lumea este limitată, iar veşnică — numai gloria lui Dumnezeu. Comediantul Gregorius (rudă, printr-o complicată alianţă, cu un fiu de măscărici!) trăieşte încă multă vreme ca un foarte mare papă. Iar Clemens, povestitorul, roagă să fie pomenit în rugăciunile cititorilor, pentru ca toţi să se revadă în paradis.

Am rezumat povestea a doua oară, din unghiul câtorva ironii care o presară. Sacrul e glumeţ, gluma poate fi sacră. Omul mijloceşte opusele, căci omul este neştiutor şi înţelept, păcătos şi ales. Gregorius e frate bun cu Felix Krull; care, la rândul lui, e frate cu Iosif. Omul coboară în abis pentru înălţare. Infernul şi paradisul îşi schimbă feţele aici pe pământ, în aventuroasa viaţă a unor sublimi păcătoşi. înţelept e să fii îndurător, să te milostiveşti de ceilalţi; ca şi de măscăriciul, de comediantul din tine, mare povestitor.

Totul îşi are reversul, şi bâlciul deşertăciunii, aşadar. Orice povestire e scamatorie, dar vrăjitorul rău naşte vrajă bună: vrajă mitică, vrajă magică. De pildă, prin vraja cifrelor mi- tic-magice. Urmăresc câteva dintre aceste cifre — ca o foarte scurtă, a treia, recapitulare. Grimald şi Baduhenna aşteaptă gemenii 20 de ani. Grimald îi supravieţuieşte soţiei sale 17 ani. Copilul Sibyllei are 17 zile când e lăsat în voia valurilor, cu tăbliţa şi cu cele 20 de monezi de aur roşu. Descoperind banii în pâinea în care fuseseră ascunşi, stareţul Gregorius îi dă două mărci lui Wiglaf şi o marcă lui Ethelwulf, în total 3; rămân 17 mărci de aur, din care Timon din Damasc va face 150. în cât timp? în 17 ani, vârsta la care, după „lovitura de pumn", se produce „descoperirea" şi „disputa" eliberatoare din mănăstire. La vârsta de 17 ani Grigors traversează în direcţia inversă Canalul Mânecii. în cât timp? în 17 zile. Roger o vrea pe Sibylla de 12 ani, 7 pe timp de pace, 5 — în război. Castelanii, baronii şi căpeteniile oraşului insistă ca Sibylla să-l ia de bărbat — domn şi duce — pe Gregorius. Pentru a se decide nu are nevoie de 7 săptămâni de gândire, ci îşi dă acordul în doar 7 zile. Trăiesc ca soţi 3 ani, când descoperă încurcata rudenie între ei şi copiii lor. Penitenţa pe stâncă durează tot atâta ca viaţa în mănăstirea

„Restriştea Domnului", adică 17 ani. Pescarul găseşte cheia, aruncată cu 17 ani în urmă, în peştele pentru care Probus şi Liberius îi dau 10 florini. Clopotele (povestirii) înnebunesc (de fericire) pe locuitorii Romei 3 zile şi 3 nopţi. Penkhart împlineşte 17 ani când e trimis în misiunea sa exploratoare la Roma. Sibylla are 60, Gregorius, după o domnie de 5 ani (în care i-a creştinat şi pe musulmanii cu câte 4 neveste), e acum la vârsta de 42. Ea va muri la 80 de ani, el va împlini 90.

Chiar şi fără socoteli savante, care să dovedească relaţia intimă între cifre, sacre prin ele însele sau prin însumare (3, 4, 12, 17, 20 etc.), jocul simbolistic se află la îndemână. Rimele aritmetice i-au plăcut dintotdeauna lui Thomas Mann, în viaţa privată şi în creaţie. Decupajele de timp şi raportul dintre ele — secunde, minute şi ore, zile, luni şi ani — ar dezvălui multe rime şi între romane. Timpul l-a obsedat pe Hans Cas- torp, cifrele au îndrumat calea întortocheată a lui Iosif. Cum ar fi putut lipsi acelaşi joc simbolic într-o povestire în care Clemens irlandezul ştie unde se află, nu şi când, în care ceas, an, veac, timpul povestirii sale fiind la fel de abstract ca şi limba ei?!

Povestea, povestirea, arta străveche în care se mai adună încă toate, prototipul sincretic al tuturor variantelor, formelor, contrariilor ulterioare, abstractul model pentru multiplele desfăşurări concrete de mai apoi: acest început nu poate fi oare imaginat şi ca sfârşit?

5

Thomaş Mann obişnuia să-şi comenteze scrierile şi după publicare. în 1951 el a oferit, în câteva pagini, Bemerkungen zu dem Roman „Der Erwahlte", Observaţii la romanul „Alesul". A indicat primul contact cu legenda despre Gregorius. Din capul locului intuise marile ei valenţe epice, se tot gândise să revină la temă. Pe urmă a aflat cât de mulţi fuseseră înaintea lui atraşi de poveste, ca şi de cea despre Iosif. Motivul acoperea întreaga Europă, până în Rusia. Se trăgea din mitul lui Oe- dip, ţinea de cercul variaţiilor oedipiene. Dezvoltarea părea să treacă de la Oedip, prin Iuda Iscarioteanul, Paul din Ceza- reea, până la Gregorius, motivul uciderii tatălui fiind înlocuit prin incestul comis fie între tată şi fiică, fie între frate şi soră. Gregorius a fost prelucrat în Franţa, Anglia, Germania. Sursa principală devine

pentru romancier mica epopee în versuri a lui Hartmann von Aue, precum Facerea pentru Iosif. Ca şi atunci, urmează amplificarea, împlinirea mitului îndepărtat. Aşa a ajuns să inventeze o aparenţă istorică într-un ev mediu occidental, de fapt internaţional, imprecisă şi în limbă, combinând vechea germană, vechea franceză şi elemente engleze cu o viziune umoristică nouă. Aşa a descoperit şi motivul antic despre laptele pământului, de care avea suplimentar nevoie pentru a explica cei 17 ani de supravieţuire pe stâncă.

Până aci ştim totul. Finalul articolului e însă cu deosebire interesant. Alesul, spune autorul, e o operă târzie în toate sen-surile, nu numai în privinţa propriei vârste, ci şi ca produs cultural târziu, care se joacă liber cu toată moştenirea şi cu toate sursele folosite. E aici mult travesti, semn al unui timp târziu, în care cultura se înrudeşte cu parodia. El însuşi e un sosit târziu, un închizător de drum. Nici povestea despre Io- sif şi nici această poveste nu vor mai putea fi, de aceea, povestite încă o dată. Pe micul Hanno îl pusese să tragă o linie lun-

gă sub genealogia sa de familie, din convingerea că după el nu mai urma nimic. I se pare acum că nici după sine nu mai urmează nimic. Cea mai bună literatură recentă îi pare o lite-ratură de adio, o rapidă reamintire, rememorare, reinvocare finală a mitului occidental. Aceasta e o cultură târzie. Legenda e învăluită într-un zâmbet parodic, dar unul mai degrabă melancolic decât frivol. Miezul rămâne intact — unul religios, creştin: ideea despre păcat şi graţie.

Iată comentariul. E greu să completezi lămuririle autorului. El însuşi e primul şi ultimul analist al scrierilor sale. De aceea m-am şi mărginit să repovestesc povestea din câteva unghiuri care să-i dezvăluie substratul, inclusiv substratul autocomentat. M-am insinuat între explicaţiile lui Clemens şi cele ale lui Thomas Mann. Şi am ajuns să nu mai deosebesc prea bine ce este primordial şi ce este final.

Este Alesul o operă veche sau nouă, timpurie sau târzie? Orice răspuns tranşant ar fi hazardat. Sigur că un scriitor bătrân se simte unul târziu, mai ales dacă provine dintr-o lume, acum dispărută, de negustori patricieni, dintr-o ţară care se prăbuşise în două rânduri în timpul vieţii sale, din- tr-o cultură europeană

ce părea epuizată. Thomas Mann s-a simţit de la început un închizător de drumuri. Dar oare însăşi recapitularea drumurilor parcurse de gândirea şi sensibilitatea europeană, de la străvechile mituri şi variaţiile lor tot vechi, nu reprezintă şi un efort de înnoire, deci de întine- „ rire? Tineri rămân în intimitatea sufletului şi Iosif, şi Krull, chiar şi preaînţeleptul papă Gregorius; cel care oferă lui Dumnezeu divertismente şi căruia îi trece prin minte până şi imposibila posibilitate de a continua procrearea nelegiuită cu surorile-fiicele-nepoatele sale. Este oare jocul un semn de bătrâneţe sau de tinereţe? El este, în orice caz, îndeletnicirea preferată a copiilor. Copiii trec în joc peste limite. O fi lumea limitată, dar jocul înţelept este ilimitat. Ilimitat este spiritul jucăuş al povestirii.

Bătrânul redevine copil în fantazările sale despre Gregorius şi Krull. Ca un adevărat înţelept, îşi încheie viaţa copilăreşte. Iar cititorii, oricât de înţelepţi, citindu-i poveştile se amuză aşa cum se amuză copiii. Ne retrăim copilăria. Oare nu răsfrânge ea şi razele unor noi începuturi, care ar putea privi şi vechiul nostru continent, şi vechea noastră cultură, şi întreaga străveche umanitate?!

ALESUL PĂCĂTOS

1

In timp ce cartea sa de adio, Mărturisirile escrocului Felix Krull, apărea în a doua ei redactare, Thomas Mann răspundea solicitării de a alcătui programul unui concert pe care şi l-ar dori, cu indicarea unor piese muzicale de Wagner, Cesar Franck, Debussy, Schubert, Schumann şi Beethoven. Preferinţele romantice ale celui care vedea până şi în Goethe, anume în „Noaptea valpurgică clasică" din Faust, o punte spre Wagner, nu se dezminţeau nici de această dată. Aşa se explică şi faptul că unuia dintre personajele proaspătului său roman, profesorului Kuckuck, el îi atribuise trăsăturile chipului lui Schopenhauer şi chiar unele opinii de filosofie a naturii ale acestuia, recompunând, chiar dacă într-o formă parodiată, un , ataşament filosofic şi romantic manifest încă de pe vremea primului său roman, despre familia Buddenbrook. Nimic de mirare în aprecierea lui Lion Feuchtwanger cu privire la acest ultim, de astă dată, roman: este unul romantic, şi încă în cel mai. bun sens al cuvântului...

îndrăgostiţii de simetrii au descoperit cu uşurinţă în opera lui

Thomas Mann, ajutaţi de propriile sale sugestii, o multitudine de acorduri muzicale. Cel mai evident dintre acestea priveşte contrapunctarea celor patru romane „mari" cu cele patru romane „mici". Creaţiile monumentale, apărute în răstimpuri nici ele întâmplătoare şi marcând de obicei aniversări rotunde ale vieţii făuritorului lor, s-au împletit armonios cu scrieri mai degrabă jucăuşe şi de respiraţie uşoară, care să dea scriitorului un răgaz şi să convingă cititorul de relaţia strânsă dintre modalităţile grave şi cele destinse ale artei autentice. Aşa au fost gândite lucrurile, spre a împleti ritmat forme şi

substanţe; aşa ar fi trebuit, în orice caz, să arate ele într-o clasică împletire de tonalităţi şi modalităţi. Armonia, pentru a se înviora şi a-şi proba vitalitatea, mai reclamă însă şi implicarea unei oarecare disarmonii — pe care, în cadrul construcţiei riguroase, şi-a asumat-o, cum am mai spus, anume povestea lui Felix Krull, situată într-o primă variantă tocmai acolo unde îi fusese locul predestinat, înaintea Muntelui vrăjit, dar, într-o a doua variantă, reaşezată în altă poziţie, după Doctor Faustus. De ce s-a întâmplat astfel, acum şi numai acum? Fiindcă acest singur roman rămăsese neterminat; şi aşa i-a fost dat să rămână: neterminat, chiar şi la reluare. Oare aspectul acesta de tors, pe care l-a luat „simfonia neterminată" a lui Thomas Mann, nu i-a conferit şi el încă un strat romantic, aşternut peste genuinul său romantism?

Mai este ceva demn de reţinut. Singurul roman al autorului elaborat de două ori, o dată la începutul şi o dată la sfârşitul creaţiei sale, dar niciodată până la capăt, joacă explicit rolul de punte între diferite alte opere, implicit corelate, oricum, între ele. Ar putea fi numit mesagerul care leagă diferite sfere una de alta şi le este mijlocitor, precum însuşi personajul său titular. Cu romanul acesta s-a întâmplat sub raport biografic ceea ce s-a întâmplat sub raport estetic cu eroul său, anume de a îndeplini rolul lui Hermes, acela de trimis, de sol, de ambasador al zeilor. Ca şi prototipul său mitic, acest zeu mai puţin important dobândeşte alura zeilor de soi pe care îi reprezintă, devine ambasadorul lor extraordinar şi plenipotenţiar, sau măcar unul care îşi arogă (nu lipsit de aroganţă) această menire. Nu există poate nici o altă scriere a lui Thomas Mann în care atâtea să-şi fi

dat întâlnire, în care să se fi amestecat, jucăuş şi serios, jocul şi seriozitatea, ca şi acele, antinomic proprii culturii germane, stihii clasice şi romantice, apolinice şi dionisiace (ori faustice), ca şi cele care traversează celelalte cărţi ale scriitorului, „mari" şi „mici", romane şi povestiri, eseuri şi conferinţe.

2

Felix Krull a fost iniţial elaborat în 1910-1913, de-a lungul a trei ani înaintea primului războiului mondial, iar a

doua oară în 1951-1954, timp de trei ani după al doilea război mondial; de fiecare dată, ca un fel de intermezzo în raport cu evenimente de maximă gravitate, care aveau să se petreacă sau tocmai se petrecuseră (şi pe care efectiv le prefigurase şi le postfigurase Muntele vrăjit şi, respectiv, Doctor Faustus). Şi într-un caz, şi în celălalt, dar mai cu seamă în cel de-al doilea, Thomas Mann încerca faţă de întreprinderea sa sentimente amestecate: ţinea la ea şi se şi ruşina de ea, o îndrăgea şi se şi întreba dacă nu cumva această dragoste e nepotrivită, mai ales pentru un aproape octogenar dintr-o epocă îmbătrânită în rele. în 1911 el o numise o scriere „cu totul curioasă", în 1921 se gândea că ar putea deveni lucrul lui cel mai bun, dacă nu l-ar strica la reluare. în 1952, rescri- indu-1, mărturisea că panerotismul şi furtul de bijuterii nu sunt „de mon âge", şi că ar fi poate cazul să abandoneze, iar în 1954 îl chema în ajutor pe Schiller, cel care-i recunoscuse şi frivolităţii un loc în artă, de dragul formei; mai ales, se explică el, că „acest Hermes modern nici măcar nu e frivol în fond, ci are o anumită evlavie comic împăciuitoare în faţa lumii — aşa mi se pare" (Către Fritz Martini, la 17 octombrie 1954). Finalul relativizează formularea memorabilă de dinainte. Ea merită însă cu deosebire reţinută: evlavia comic împăciuitoare în faţa unei lumi confruntate cu teribile noi încercări. Este ideea retroactiv luminătoare şi a unei notaţii din 1952, care potenţează discuţia lui Krull cu profesorul Kuckuck într-un simbol al epocii periclitate de distrugeri atomice.

Varianta începută în 1910 va ajunge până la remarcabila scenă a prezentării lui Krull în faţa comisiei de recrutare şi a regizării măiestrite a crizei sale epileptoide — scenă în care Thomas Mann a prelucrat viclean unele antecedente auto-

biografice, relatate fratelui său Heinrich şi pe care acesta le-a şi introdus în propriul său roman, Supusul. Munca la ceea ce avea să fie numită „o cât se poate de delicată bucată de balans", va fi întreruptă pentru Moartea la Veneţia, apoi reluată şi iarăşi întreruptă pentru proiectul unei „nuvele", din care se va naşte Muntele vrăjit. Că Felix Krull adunase multe în felul său ambiguu de a fi, o dovedeşte atât confundarea „nordică" neaşteptată a lui Tonio Kroger cu un escroc, la oprirea sa în Liibeckul natal, cât şi decăderea lui Gustav von Aschenbach pe parcursul unor asumate escrocherii „sudice", veneţiene. Ambele aceste povestiri timpurii de vârf (pri

ma i-a rămas pentru totdeauna deosebit de dragă autorului) au experimentat natura ambivalenţă proprie artei şi artistului, profesie care obligă la substituirea esenţei şi a aparenţei, la un periculos joc cu părelnicia obiectelor şi a subiectivităţii înseşi. Natura atât de problematică a artei, înfrăţind extremele şi împlinindu-le adesea în decădere, l-a preocupat pe scriitor o viaţă întreagă. Hanno Buddenbrook şi Tonio Kroger au prefigurat această preocupare a sa, practică şi teoretică, dar nu altceva a urmărit el nici în Alteţă regală, după încheierea căreia s-a şi dedicat „primului" Felix Krull. In privinţa lui, Lebensabrift, schiţa autobiografică din 1930, oferă valoroase precizări: prin prisma escrocheriei, pe autor l-a interesat un aspect nou al artei şi al omului de artă, psihologia existenţei nereale-iluzorii, şi a dorit să îşi încerce puterile în stilistica mărturisirilor depănate cu francheţe, la persoana întâi, dar răsfrânte parodic, printr-o parodiere a tradiţiei acelui Bildungsroman goethean, în care „alesul" se metamorfozează într-un escroc; aşa s-a născut scrierea sa, în- tr-un anume plan cea mai personală, în care atitudinea faţă de continuitatea demnă şi de dragoste, şi de suspiciune e profund duală. Nu aceeaşi ambiguitate o va prelungi oare Thomas Mann în raportarea sa la Luther şi Goethe, la Scho- penhauer, Nietzsche şi Wagner, la Gustav von Aschenbach, Hans Castorp, Iosif, Adrian Leverkiihn şi Gregorius, ultimul fiind şi el un escroc- „ales"?!

în 1926 Thomas Mann l-a numit pe Iosif: „escroc mitic". Dacă „primul" Krull este pandantul ironic-satiric al lui Aschenbach, cel de-al „doilea" Krull este un astfel de pandant al lui Iosif. Poate

nici un alt personaj târziu nu îi seamănă într-atât, ca acest frumos, lunecos, lunar Iosif, cel care moşteneşte de la Isaac şi Iacob escrocheria, şi o desăvârşeşte în relaţiile sale cu fraţii, dar mai cu seamă în Egiptul împlinirilor sale, în calitate de prim sfetnic al faraonului. Iosif este escrocul mitic, din sferele „de sus" ale vechimii, Krull — escrocul realist, din sferele „de jos" ale modernităţii. Pe măsura decăderii generale, şi a societăţii, şi a artelor, Krull nu mai poate aspira decât la arta părelniciei, a unei aparenţe ridicate la rang de esenţă, faţă de care esenţa nici nu mai are deseori cum să fie identificată. El este un ultim rezultat al substituirilor, al „capetelor schimbate" (din povestirea indiană), este „alesul" întru escrocheria generalizată, în care nimeni nu mai cunoaşte cu exactitate preţul artistului — în-

trucat confuzia, atât de clarvăzător prevăzută încă de către Diderot, între „nepotul" netrebnic, şi unchiul său, compozitorul autentic Jean-Philippe Rameau, a ajuns deplină.

Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman relatează cum, după încheierea tetralogiei biblice, apropiaţii i-au solicitat lui Thomas Mann reluarea poveştii lui Krull. El s-a îndoit însă că ar mai avea sens să reactualizeze „problema artistului burghez", temă perimată, pe care o depăşise şi personal cu volumele despre Iosif. După care concede totuşi cât de interesant ar fi să reia naraţiunea, „în special sub aspectul unei concepţii unitare de viaţă"; dar mai înainte, are altceva de împlinit: romanul lui Adrian Leverkiihn, compozitorul care, prin pactul pe care îl va încheia cu Diavolul, într-un anumit sens tot escroc va ajunge. „Drama lui Iosif n-avea să fie urmată deocamdată de un roman picaresc." Până la urmă va fi însă urmată şi de acesta. în 1951, întorcându-se în fine la Felix Krull, îl numeşte pe acesta, în calitatea lui de Her- mes: „Iosif redivivus".

Madame Houpfle ne va reaminti, dacă uitasem cumva, această calitate a lui Krull, de care el însuşi se va arăta cât se poate de mândru. Din cheie gravă, deşi cu inflexiuni ironice, aşa cum fusese în cazul lui Iosif, apartenenţa devine acum ironică, dar cu inflexiuni grave. Care erau, în mitologia greacă, atributele lui Hermes? Fiul lui Zeus şi al pleiadei Maia, născut într-o peşteră din muntele Cyllene, în Arcadia, el fusese înzestrat cu aptitudini amestecate, imaginat ca zeu al fertilităţii, al

împlinirilor naturii, al vigorii falice, al vitezei, al focului şi, totodată, ca bucătar şi servitor al zeilor, slujindu-i la ospeţe; ca specialist în arta furtişagului, herald, ambasador, maestru în minciuni, linguşiri şi jurăminte false, dar şi zeu al norocului, al tinereţii, al vieţii şi jocurilor tinereşti; şi, în plus, ca medic şi zeu al somnului, al morţii, al lumii subpământe- ne, stăpân pe vrăji... precum un adevărat vrăjitor! Hermes sălăşluieşte întrucâtva în fiecare personaj al lui Thomas Mann, de fiecare dată pus să mijlocească şi să înfrăţească imposibilul, potrivit cu acea caracteristică natură „mediană" a lui Hans Castorp sau Serenus Zeitblom, tocmai prin banalitate capabilă să medieze între extreme. Programatic însă Hermes se întruchipase în Iosif şi avea să-şi afle o altă ipostază în Krull, acest „vrăjitor" în care supravieţuieşte ceva nu numai din vraja şi vrăjile lui Iosif în Egipt ori din Muntele vrăjit, ci şi din Mario şi vrăjitorul.

3

Marea îndatorire, pentru autor, la reluarea lui Krull, era să regăsească stilistica jucăuşă anterioară cu patru decenii. între timp, ea fusese introdusă în variate compoziţii estetice, chiar şi în unele apropiate, în alte privinţe, totuşi, inconfundabile; fiindcă, dacă în Alesul jocul fusese transpus în sfere medievale, intermediare şi amalgamate şi în plan lingvistic, acum domeniul devenea modem, propriu unui final de veac al 19-lea, dar anunţând noi complicaţii de pe la mijlocul secolului al 20-lea. Parcă presimţind nevoia ajutorului, Thomas Mann colecţionase încă pe vremea „primului" Krull o mulţime de extrase şi poze, pe care le adunase în dosare ce aveau să-l însoţească în tot acest lung răstimp, din Germania în Elveţia, apoi peste ocean, până în California, şi înapoi în Elveţia. Aceste materiale aveau să-i folosească în modelarea „cărţilor" a doua şi a treia din volum: Madame Houfle, Eleanor Twentyman, Lord Kilmarnock, Zaza, domnul von Hiion şi alţii. Cât priveşte însemnările altora, ele prinseseră bine încă de la prima redactare. Cititorul român va fi cu siguranţă interesat de măcar una dintre aceste surse certe de inspiraţie.

Este vorba de un oarecare George Manolescu, dintr-o familie de ofiţeri, fugit la Paris din casa părintească, dedat la diverse furturi, printre care şi de bijuterii, ajuns sub falsul nume de

„prinţul Lahovary" în societăţi sus-puse, pe care de asemenea le-a escrocat în mod sistematic, prin această substituţie nobiliară căsătorit cu o contesă germană, prins şi închis de câteva ori, în cele din urmă descriindu-şi aventurile în două cărţi de memorii, apărute în 1905. Cazul Manolescu l-a preocupat intens pe Thomas Mann, poate şi întrucât părea să confirme, inversat, cele intuite relativ la Tonio Kroger. Acolo artistul fusese luat şi întrucâtva se lua el însuşi drept escroq; aici escrocul avea să-şi împlinească talentele într-un plan artistic. Memoriile lui nu erau lipsite, pare-se, de inteligenţă, aventurile şi le proiecta într-un plan al nonconformării la o societate burgheză care, în ochii săi, nu mai merita din partea unui om de talent decât să fie escrocată. Ideea se afla în concordanţă cu obsesia romancierului, care se tot întreba dacă actele artistice compensatoare nu sunt îndreptăţite într-o epocă a împlinirii lor directe din ce în ce mai dificile. Presupunerea era alimentată şi de alte memorii ale unor foşti escroci, precum cel care

ajunsese căpitanul de Kopenick (1909), sau Ignatz Strassnoff (1926), sau Harry Domela (1927).

Forţa lui Thomas Mann nu consta, se ştie, în inventarea unor cazuri, situaţii, personaje. El obişnuia ca, într-o formă iniţială, să le preia de la alţii, apoi să le transforme în conformitate cu propriile sale nevoi şi potrivit cu propria sa estetică. Această accentuare a contribuţiei personale doar asupra unei faze ulterioare inventivităţii — în bună măsură absentă în cazul lui — a descris-o el însuşi nu o dată, indicând în acelaşi timp măcar unele dintre sursele sale de inspiraţie. Totuşi, a suportat suficiente reproşuri din partea celor care nu pricepeau ori nu acceptau această confirmată manieră de a prelua, molierian, bunurile de oriunde îi erau oferite şi de a se concentra asupra transfigurării acestor bunuri „brute". E drept, în situaţia memoriilor lui Manolescu şi a celorlalţi din aceeaşi categorie nu i s-au adus imputări de genul celor adresate lui în legătură cu Muntele vrăjit sau cu Doctor Faustus. Nici nu erau de astă dată în discuţie autorităţi precum Gerhart Hauptmann sau Georg Lukăcs, presupusele prototipuri ale lui Peeperkom şi Naphta (sau ca Gustav Mahler, întrucâtva model pentru Gustav Aschenbach, în Moartea la Veneţia); ori sistemul dodecafonic al

lui Amold Schonberg, pentru preluarea sugestiilor căruia compozitorul s-a supărat rău de tot, fără a se lăsa îmbunat de precizarea, introdusă în finalul romanului Doctor Faustus, cu privire la „proprietatea spirituală" asupra respectivelor amănunte din capitolul XXII, notă nu lipsită, ce-i drept, de o ascunsă ironie. Manolescu n-avea cum să protesteze pentru „furt", de vreme ce nu-i de presupus să fi avut cunoştinţă de el. în orice caz, ne-am putea amuza cu specularea situaţiei de a fi nimerit Thomas Mann însuşi printre cei suspectaţi de furtişag!

4

Să fim însă serioşi, cu toată distanţarea ironică la care ne incită lectura cărţii: în structura ei s-au adunat, cum am arătat, atât de multe câte nici n-ar fi avut cum şă le presupună un repovestitor abil al propriilor escrocherii. însăşi parodia marii literaturi memorialistice din secolul al 18-lea, la care ro

mancierul face aluzie, impunea o savantă confruntare de fond şi stilistică între anumite straturi estetic îndepărtate; şi tot astfel, programatica năzuinţă de a renaşte tradiţiile romanului picaresc, într-o vreme în care lumea, oamenii şi aventurile ce le pot fi proprii se îndepărtaseră atât de mult de ilustrul model. în 1953, autorul amintea de „«tonul cantabil» specific" pe care urmărea să-l regăsească (In scrisoarea către Max Rychner, la 11 aprilie); pe care acum îl folosea din plin, descriind, de pildă, scena în care Felix, respectiv dublul său, e decorat de Maiestatea sa regele portughez Dom Carlos cu clasa a doua din Ordinul Leul Roşu, „care, fireşte, n-a existat niciodată" (Către Ida Herz, la 6 septembrie). Tonul cantabil a fost una dintre invenţiile specifice prin care Thomas Mann s-a făcut celebru încă de la Tonio Kroger, o povestire tot atât de muzicală, precum avea să devină Muntele vrăjit un roman muzical. Muzicalitatea aceasta stilistică, structurală şi structurantă, a fost considerată de autor ca tipic germană şi tipic romantică. El a continuat-o explicit în Doctor Faustus, ca pe o împlinire germană prin muzică a temei şi a tradiţiei faustice. Acum, mai ascunsa muzicalitate îi serveşte tot pentru a obţine efectul catharctic — performanţă semnificativă, cu atât mai mult cu cât se exersează pe un primordial material prozaic. într-a- devăr, cum să ridice „proza" greoaie a vieţii la un nivel poetic transparent, cum să-i

confere volatilitate, una care să ne ridice totodată şi pe noi, cititorii, dintre fapte adesea brutale şi să ne poarte într-o regiune a însufleţirilor şi a netrădatei spiritualităţi? Prin joc, desigur, prin acel joc serios şi înţelept, pe care îl joacă şi nu are cum să nu-1 joace arta. Mărturisirile se complac, ele însele, într-o artisticitate implicată în escrocherii, măsluiri pe care le şi depăşesc artistic. Pretenţia acestui du-te-vino între opuse deconspiră o stare de lucruri târzie şi decadentă, în care însăşi aparenţa îşi revendică pierduta esen- ţialitate. Dar totodată, printr-o răsucire a criticii în laudă, însăşi aparenţa, deci şi aparenţa mincinoasă, are darul de a se metamorfoza în frumoasa aparenţă pe care încă Schiller o echivalase cu „forma vie". Iată cum arta, care într-un plan este prăbuşire, într-altul se dovedeşte a fi, sau a mijloci, înălţare; iar escrocheria pretins artistică năzuieşte şi reuşeşte să ajungă artă efectivă — întrucâtva şarlatană, ca întotdeauna. Romancierul îndrăgostit de autenticitatea clasică şi convins de imposibilitatea renaşterii ei, cum să o readucă totuşi la suprafaţă altminteri decât în cea mai romantică dintre ipostaze

le posibile? Trăirea „naivă" beneficiază de gândirea „sentimentală". Până şi un escroc înnăscut se dovedeşte a fi şi un raisonneur plămădit, mereu pe cale de formare. Iar această apetenţă pentru formativitate, inclusiv pentru a sa proprie, mântuieşte multe şi se mântuieşte de multe.

Sunt numeroase scenele în care reflexivitatea, păstrân- du-se jucăuşă, se înalţă şi favorizează ridicarea noastră în sfere filosofice serioase. Ele sunt anunţate de timpuriu, încă din vremea copilăriei şi adolescenţei lui Krull, la începuturile acestui Bildungsroman, dar se înmulţesc şi dobândesc o gravitate crescândă în părţile celei de-a doua redactări şi mai ales în a treia ei „carte". Aş aminti în acest sens câteva capitole consacrate familiei cu nume atât de ridicol, Kuckuck. Caraghiosul e menţinut şi depăşit. Bătrânul autor îşi pune din plin la lucru înţelepciunea acumulată, o valorifică nu neapărat cu frivolitate, chiar dacă şi ea ar fi, de dragul formei, schillerian acceptabilă, ci o transferă, ca emiţător sau receptor, mediator în orice caz, acestui Hermes modem, cu a sa evlavie comic împăciuitoare în faţa lumii. Cea mai lungă şi mai speculativă

scenă din întregul volum, în stare să pună la încercare pe orice cititor nepregătit pentru disertaţii filosofice în cadrul unui roman picaresc, este expunerea profesorului Kuckuck, din vagonul restaurant al expresului Paris-Lisabona, pe teme de Naturphilosophie; pe care Krull, nu de mult metamorfozat în marchizul de Venosta, o ascultă cu sufletul la gură, şi pe care apoi o rememorează în noaptea sa de insomnie, ca hotărâtoare pentru o efectivă înnoire spirituală suprapusă aparentei sale înnoiri biologice.

Punctul unitar de vedere asupra vieţii, desemnat mai înainte ca programatic, se înfăptuieşte acum. Să lăsăm însă auto- mi să-şi explice singur intenţiile, cu binecunoscuta sa forţă autoreflexivă. Scrisoarea din 23 decembrie 1951, scrisă la Pacific Palisades, California, către Paul Amann, glosează pe marginea acestei scene derutante, atât prin tonul ei abstract, cât şi prin substanţa ei savantă, amândouă trecute totuşi prin filtml relativizant al ironiei, tot de la romantici moştenit:

„Am mai scris tot felul de adaosuri la memoriile lui Krull, dar simt mereu ameninţat de primejdia de a cădea în «elementul faustic» şi de a pierde forma. Astfel îl aduc pe erou, care e un erotist, în contact cu ideea însăşi a fiinţei, care e poate doar un episod între neant şi neant, aşa cum viaţa de pe pământ e doar un incident cu un început şi un sfârşit, de vreme

ce orice astru e locuibil doar un timp limitat. Şi toate se interferează unele cu altele fără graniţe precise; omul are treceri în animalic, animalicul în vegetal, organicul în existenţa anorganică, materialul în imaterial, în fiinţarea la limită şi în nefiinţă, unde nu e spaţiu şi timp. Creaţia originară: cum şi când s-a ivit prima vibraţie a existentului (electromagnetică sau cum o fi fost)? Aceasta e adevărata creaţie originară, noul cel dintâi. Al doilea e ceva în plus faţă de anorganic, numit viaţă, ceva ce se adaugă fără un nou adaus de materie. Un al treilea adaus faţă de lumea animalic-organică e omenescul. Se păstrează caracterul tranzitoriu, dar se mai iveşte în plus ceva indefinisabil, ca şi în cazul îndreptării către «viaţă». — Iubirea, înţeleasă ca emoţie senzuală dată de caracterul episodic al fiinţei, nu numai al vieţii, nu numai al omului. Iar fiinţa să fie deci totuşi ceva iscat din nefiinţă prin iubire? — Prostii, nu înţelegi o

vorbă!"

Thomas Mann se opreşte brusc, în maniera sa „autocritică", nu înainte de a fi indicat şi sensul unei alte discuţii^ despre dragoste, care o va împlini şi prelungi pe aceasta. Intre timp, Krull o cunoaşte pe Madame Kuckuck şi pe încântătoarea ei fiică Zouzou, mereu substituită Mademoisellei Zaza, iubita adevăratului marchiz de Venosta, rămas la Paris, de bună seamă ca escroc la rândul său. La Lisabona, Felix vizitează Muzeul de Ştiinţe Naturale, unde îşi îmbogăţeşte cunoştinţele sub îndrumarea lui Senhor Hurtado, începe să o convingă pe Zouzou de avantajele dragostei, descrie prezumtivilor săi părinţi luxemburghezi primirea sa de către Dom Carlos, regele Portugaliei. După toate acestea, care leagă între ele viaţa naturii şi viaţa omenească (au fost deconspirate reminiscenţele de pe urma vizitei efectuate chiar de autor la Muzeul de Istorie Naturală din Chicago), se pune la cale discuţia dintre Krull şi Zouzou, cu prilejul savurării frumuseţilor mănăstirii Belem — discuţie chiar despre frumuseţe, despre înrădăcinarea ei în dragoste, cea care face să triumfe, măcar pentru un timp limitat, fiinţa ivită din nefiinţă.

Felix Krull se arată demn, vedem, şi pentru rolul de mesager al unor mesaje tulburătoare. De astă dată el îşi asumă vizibil rolul de trimis plenipotenţiar al scriitorului şi al meditaţiilor lui — întrucâtva schopenhaueriene, după cum nietz- scheene, tot cu măsură, fuseseră cele pe marginea unui nou şi mai periclitat destin faustic. Substanţa meditativă a cărţii se intensifică vizibil pe ecranul războiului mondial încheiat nu

cu mult timp în urmă şi al unei catastrofe nucleare care deja planează înfricoşător asupra omenirii, pentru întâia oară con- fruntate cu posibilitatea aneantizării ei. Fiinţa ca episod între neant şi neant, ca iscată din nefiinţă prin iubire şi cu şanse de temporară perpetuare numai prin iubire, nicidecum prin ură — iată cum se leagă aceste discuţii fantasmagorice în lanţul consecvent al îngrijorărilor lui Thomas Marin, zdruncinat în multe din credinţele lui şi totuşi încrezător în forţa tămăduitoare a dragostei şi a frumosului, chiar şi în ipostaze minore. Este semnificativ gestul temerar şi înţelept moderator de a încredinţa aceste intime nădejdi celui mai netrebnic dintre personajele

sale, convins de capacitatea unui Hermes cu adevărat iscusit de a transmite, celor care au urechi de auzit, mesaje care par să nici nu-i aparţină lui însuşi, dar pe care se arată dispus să le iscodească în calitatea sa de mesager; ceea ce înseamnă că îi mai şi aparţin şi că el este un exponent, fie şi decăzut, al stirpei umaniste. Nu fusese unul dintre aceştia încă „nepotul lui Rameau", imoralistul capabil să-şi recâştige, prin frumos şi prin iubirea pentru frumos, moralitatea; şi s-o facă să triumfe, când şi când, asupra linearei morale, suspect de „pozitivă", a preopinentului său?!

Krull e, totuşi, un descendent al umaniştilor, de aceea îl şi descumpănesc luptele cu taurii, el fiind un amator de spectacole mai puţin sângeroase ale lumii, chiar dacă nu lipsite de niţică frivolitate sau de mult grotesc. El e un adept al „lumii ca teatru", degradat în circ, e adevărat, dar amestecând grosolănia cu tandreţea. E un estet travestit, frate bun cu Tonio Kroger şi Gustav Aschenbach, cu Hans Castorp şi Iosif, un estet doritor de a se bucura de lume şi de a o cunoaşte astfel, prin frumuseţile ei demne să fie înmulţite. S-ar putea ca lumea să se fi pervertit într-atât, încât până şi dorinţa autentică de frumos să îmbrace forme mizerabile, ca în cazul lui Miiller-Rose şi al multor altora asemenea lui. Adrian Le- verkiihn eşuase în tentativa de a menţine şi înnoi frumuseţea la modul grav — poate că, îşi zice Felix Krull, acest lucru va fi cu putinţă pe o cale ocolită, jucăuşă, lunecoasă, mincinoasă, părelnică. Nu e o soluţie prea onorabilă, dar, la urma urmei, cine dintre cei pe care-i cunoscuse fusese onorabil?! Nici părinţii sau rudele, nici învăţătorii sau amantele, nici actorii, cir- carii sau toreadorii vieţii şi „artei" dimprejur.

Povestea tragicului degradat în comic, în ironic şi parodis- tic, în ridicol şi giumbuşluc, este tot o veche „poveste germa

nă", ilustrată şi analizată de către mulţi germani remarcabili, de pildă de Heinrich Heine în Germania — O poveste de iarnă. Thomas Mann are şi un acut simţ al dramaticului, ştie să-l răsfrângă în tonalităţi fie tragice, fie comice; iar din postularea lui comică ştie să extragă pe neaşteptate sublimul. Ideea lui, de atâtea ori mărturisită, potrivit căreia Germania cea „bună" nu are cum să se dezică de Germania cea „rea", ci este obligată — dimpotrivă — să-şi asume lecţiile ei oricât de dureroase; obsesia

lui că nimic „de ruşine" din cele gândite şi scrise de el nu este străin de fibra sa intimă, ci — dimpotrivă — rămâne implicat în totalitatea încercărilor prin care a trecut şi pe care le-a transfigurat artistic, aşadar, ideea aceasta şi obsesia aceasta i se potrivesc perfect şi lui Felix Krull, frate nu doar cu celelalte personaje ale lui Thomas Mann, dar şi cu Thomas Mann însuşi. Dacă n-ar fi fost aşa, n-ar fi fost credibil tot acest amalgam de nobil şi ignobil, de elevat şi josnic, de facere şi făcătură.

5

Planul continuării romanului s-a păstrat. Krull ar fi trebuit să ajungă în Brazilia şi la Buenos Aires, la New York şi Canalul de Panama, în Japonia, în China şi în Egipt. El ar fi urmat să pătrundă, după litera modelului Manolescu, în cele mai elegante locuri de agrement din Europa Occidentală, continu- ându-şi hoţiile şi şarlataniile. S-ar fi căsătorit în 1908 şi ar fi ajuns de câteva ori după gratii. Viaţa lui aventuroasă l-ar fi obosit în cele din urmă, drept care la numai patruzeci de ani s-ar fi retras la Londra pentru a-şi scrie memoriile...

Mărturisirile escrocului Felix Krull, prima parte a amintirilor în a doua lor formă, au apărut un an înaintea morţii lui Thomas Mann. Autorul aştepta cu înfrigurare verdictul cititorilor, dacă vor avea succes sau dacă îi vor fi luate în nume de rău ca minore şi uşuratice glume, incompatibile cu seriozitatea vremurilor. A mai avut mulţumirea să constate succesul ieşit din comun al romanului, ediţiile germane de mare tiraj, primele traduceri: audienţa la public a fost enormă, întrecând toate aşteptările. Scrisorile aduc vorba de intenţia de a continua povestea. Dar ea „avansează târâş-grăpiş, printre sutele

de deranjuri şi oboseli, într-o stare de a «nu-prea-mai-avea poftă în fond». Totuşi, mereu se mai înjgheabă câte ceva amuzant" (Către Hans Reisiger, din Erlenbach-Ziirich, la 8 septembrie 1955).

Oare nu spusese însă chiar el, de atâtea ori când n-a mai vrut să-şi reia povestirea, sau atunci când totuşi o relua, că destinul ei este de a nu fi niciodată terminată? Acest destin i-a fost de timpuriu prescris, şi acestui destin i s-a conformat până la urmă autorul. Ar fi superficial să dăm vina, pur şi simplu, pe lipsa de timp. Trebuia să fi existat o cauză profundă pentru care, de-a

lungul multor decenii, lipsa de timp să fi devenit o fatalitate pentru carte. Poate că eroziunile ei lăuntrice i-au erodat şi suprafeţele, printr-o extrapolare a unor stări substanţiale de criză. O carte europeană „târzie" a unui timp european „târziu" îşi mărturiseşte, dincolo de glume, oboseala, melancolia, neputinţa. Subtextul unui text vesel e ca o sfârşeală fără de sfârşit. Una care, e drept, se absolvă prin înţelegere, prin bunăvoinţă, prin „simpatie universală". O „Neterminată" care ar putea fi asemuită mai degrabă unei simfonii inexistente a lui Mahler decât celei ştiute, a lui Schu- bert. în orice caz, neterminarea ţine de fiinţa ei. Un aventurier pursânge nici nu are cum pune punct aventurilor sale. El poate fi părăsit la Lisabona, beneficiind de câte o altă substituire decât a sa proprie, şi nu mai puţin plăcută, înaintea îmbarcării pentru America Latină. O Americă îl aşteaptă cu siguranţă şi pe el, pe acest Faust-Mefisto (într-o singură persoană) modem, comic şi prozaic, dar îndrăgostit în continuare nu numai de sine, ci şi de spectacolele lumii explorate de el. Spectacolele vor continua, poveştile se vor povesti, aproape de la sine, precum clopotele Romei pornite să-l vestească, la capătul atâtor păcate, pe sfântul papă Gregorius. Poveştile vor trăi, chiar dacă povestitorul nu va mai fi printre cei vii.

E

ATOTIUBITUL: IMAGOUL PATERN

Trei mărturii, în ordine de timp inversă, coborâtoare. Margaretei Hauptmann îi scrie în ianuarie 1955: defunctul ei soţ, Gerhart Hauptmann, îl numise cândva, într-un ceas memorabil, „frate" — dar el, Thomas Mann, îl văzuse mai degrabă ca pe un „tată", precum Grillparzer pe Goethe. La 12 ianuarie 1943 comentează, într-una din numeroasele sale epistole către Agnes E. Meyer, Lotte la Weimar, unde l-a încondeiat rău de tot pe Goethe, care totodată „reprezintă pentru mine imaginea de tată" (traducătoarea scrisorilor echivalează într-o notă de subsol „imaginea" cu „imago", reprezentarea-tip în sens psihanalitic). Iar unul dintre textele sale comemorative la un secol de la moartea lui Goethe, în 1932, poartă titlul Der Aller- geliebte, Atotiubitul.

Prin coroborare, accentele îmi oferă titlul prezentei reconstituiri cronologice. „Atotiubitul" Goethe a ajuns să fie, pentru Thomas Mann, acel ideal „imago" patern, în care Jung (vezi

Metamorfoze şi simboluri ale libidoului, 1911) a identificat o urmă imaginară a tatălui, o schemă dobândită din străfundurile inconştientului.
1
A ajuns să fie, deoarece îndeobşte Schopenhauer, Nietz- sche şi Wagner i-au străjuit paşii tânărului scriitor; iar dintre cei doi „mari clasici", cum obişnuim să-i numim pe Schiller şi pe Goethe, în zorii căutărilor sale, chiar dinaintea timpuriilor

sale succese de public, îl fascinase mai degrabă romanticul în spirit, în intim acord cu romantismul amintitei treimi filosofice şi muzicale. (O semnificativă rimă finală cu acest început o va oferi Versuch iiber Schiller, Eseu despre Schiller, dedicat poetului la un veac şi jumătate de la moarte, rostit de Thomas Mann, într-o formă prescurtată, la Stuttgart şi Weimar, în mai 1955, integral apărut postum, în 1956, ca ultim studiu.)
Există, totuşi, indicii suficiente cu privire la subterana echilibrare treptată a modelului Schiller (încă privilegiat în nuvela Ceas greu din 1905) cu modelul Goethe — care în a doua jumătate a creaţiei va acapara definitiv prim-planul ata-şamenlelor sale. Goethe va patrona autoritar realizările târzii, în mod direct Lotte la Weimar şi Doctor Faustus, şi prin nuclee germinative — Iosif şi fraţii săi sau Capetele schimbate. Un timp, impulsuri de asemenea anvergură nu se află la vedere. Cum se zice, mici ori mari acumulări cantitative prevestesc salturile calitative de mai târziu.
Thomas Mann a ajuns la eseuri abia după romanul Casa Buddenbrook, drama Fiorenza şi vreo douăzeci de nuvele. A de-butat cu texte autobiografice după vârsta de treizeci de ani. Bilse und ich, Bilse şi eu (1906) şi Mitteilung an die literaturhisto- rische Gesellschaft in Bonn, Comunicare către Societatea de istorie literară din Bonn (1907) conţin parafraze şi citate goetheene. Decât să le inventariez, îmi pare mai de folos să evoc un număr de ulterioare scrisori, pentru mărturisirile conţinute.
Una dintre ele frapează prin radicalitatea cu care acceptă şi ascute opoziţia preconizată de interlocutorul său Julius Bab, un critic literar: „Aveţi de trei ori dreptate: Goethe ar fi găsit fără doar şi poate că Wagner e un fenomen profund respingător. [...]

Ar trebui ca germanii să fie puşi în faţa alternativei: Goethe sau Wagner. Ambii laolaltă nu merg. Mă tem însă că ei ar zice «Wagner». Sau poate totuşi nu? Nu cumva fiecare german ştie totuşi, în străfundurile sufletului, că Goethe e un conducător şi un erou naţional incomparabil mai demn de respect şi de încredere decât acest gnom din Saxonia cu talentul lui cu efect de bombă, şi cu firea lui infamă? Quae- riturl" (= Iată întrebarea!) De unde, în 14 septembrie 1911, o atitudine atât de tranşantă, la un nedezminţit îndrăgostit de arta lui Richard Wagner, căruia îi va consacra zece texte cu caracter eseistic, aproape tot atâtea cât şi lui Goethe?! Măcar sub raport genetic, un indiciu ni-1 oferă primul dintre ele, întrucât datează din acelaşi an, 1911. E răspunsul la o anchetă, publi

cat într-o revistă de muzică sub titlul Auseinandersetzung mit Richard Wagner. „Auseinandersetzung mit" poate fi tradus, primordial, prin „analiză", „dezbatere" sau „confruntare cu", secundar însă şi prin „despărţire de". Şi într-adevăr, acel scurt răspuns, ulterior inclus în culegeri cu titlul neutru Uber die Kunst Richard Wagners, Despre arta lui Richard Wagner, argu- mentează două idei întrucâtva opuse: uriaşa influenţă exercitată de compozitor asupra vieţii şi operei sale — şi nevoia de a fi depăşită fascinaţia resimţită anterior faţă de practica şi mai ales teoria wagneriană, întrucât publicul noului secol doreşte cu îndreptăţire formele pline, logice, limpezi, deopotrivă severe şi senine. Să fie oare, în ordinea genurilor, Tasso inferior lui Siegfried[7]. întrebarea retorică este unica referire comparativă la Goethe, dar întreg spiritul articolului comunică intim cu mai tăiosul fragment din scrisoarea citată mai sus. Substratul conştient autocritic şi iubirea spontană, irepresivă şi până acum, şi de acum încolo, faţă de Richard Wagner, începe să intre într-o anumită coliziune. Intr-o polemică interioară cu această dragoste nedezminţită, el resimte de timpuriu imperativul viitoarelor articulări mai logice, mai limpezi, mai senine în severitatea lor — după pilda goetheană, se înţelege.

Referirile, de obicei secundare, la Goethe, din scrisorile de mai târziu, îşi sporesc relevanţa prin însumare. Câţiva ani după Moartea la Veneţia, autorul îşi reaminteşte faza iniţială a conceperii ei, când avusese de gând să descrie ultima dragoste

a bătrânului Goethe pentru încă aproape copila Ulrike von Levetzow, o „poveste cumplită, frumoasă, grotescă, zguduitoare, pe care poate că am s-o povestesc totuşi o dată". (Către Elisabeth Zimmer, 6 septembrie 1915.) Ulterior, reia acelaşi episod din viaţa „bătrânului Goethe la Marienbad", tot în legătură cu Moartea la Veneţia, dar cu mai numeroase detalieri asupra concordanţelor-discordanţelor propriilor ispite cu cele ale marelui predecesor: „nefirescul" atracţiei elementului masculin pentru acelaşi sex şi complementara polaritate a relaţiilor bărbat-femeie, echilibrul dintre senzualitate şi moralitate, pentru obţinerea căruia a recitit, în timp ce lucra la povestirea sa, romanul Afinităţile elective — „de cinci ori, da- că-mi amintesc bine". (Către Cari Maria Weber, 4 iulie 1920.) Tot aici citează câteva versuri introductive din Cântec despre copilaş. Ulterior îşi explicitează idila (îngemănată cu proza idilică din Stăpân şi câine) prin modelul care i-a ghidat improvizaţia, Hermann şi Dorothea, „cel mai cald, simplu şi onest, cel

mai nobil, mai naiv şi mai moral dintre poemele lui Goethe, cum spunea Friedrich Schlegel". (Către Editura Rup- prechtspresse, 25 martie 1921.)

Cu acest prilej şi cu altele, se referă şi la controversatul său amplu eseu din 1918, Consideraţiile unui apolitic. Evoluţia istorică de după război îl obligă la nuanţări şi chiar retractări, al căror miez continuă să fie însă problema „germanităţii", devenită mai acută. împotriva obscurantismului reactivat, îl ghidează „exemplul marilor maeştri ai Germaniei, Goethe şi Nietzsche, care au ştiut să fie antiliberali fără a face nici cea mai mică concesie vreunui obscurantism şi fără a ceda nimic din raţiunea şi din. demnitatea umană". (Către Ida Boy-Ed, 5 decembrie 1922.) Ideea revine explicit în legătură cu Consideraţiile unui apolitic: „O anumită tendinţă antiliberală, vădită în această scriere cu caracter de mărturisire, se explică prin ataşamentele mele pentru Goethe şi Nietzsche, în care îi recunosc pe maeştrii mei supremi — dacă nu e o impertinenţă să te declari emulul unor astfel de fiinţe". (Către Feîix Bertaux, 1 martie 1923.) întâi, Nietzsche; apoi, Goethe şi Nietzsche; în fine, mai degrabă Goethe decât Nietzsche — preferinţele succesive, în trei trepte, desigur schematizate!

Câteva pagini argumentează alegerea lui Goethe — de astă dată contrapunctată cu Wagner — ca suprem model „patriotic", de „germanitate grandioasă", de „chemare naţională" „în esenţă civilizatorie". Scrierile proprii sunt aşezate în succesiunea celor goetheene, care au ştiut să renunţe la „avantajele barbariei" (pe care avea să le folosească şi pentru care avea să fie pedepsit Wagner), în folosul unui „rost pedagogic" şi spre a-şi asuma o „răspundere formativă". E limpede: elogiat este spiritul din Ifigenia, Tasso etc. anume pentru a se fi răsfrânt, „la vârsta maturităţii" proprii, în Muntele vrăjit, „o carte cum nu se poate scrie decât în Germania, una mai germană decât care nu se poate imagina [...]". (Către Josef Ponten, 21 ianuarie 1925.) E vorba de germanul prin excelenţă Bildungsroman. El stăruie în mintea epistolarului, când aduce vorba de romantismul lui Wagner, de autoînfrângerea romantismului la Nietzsche, mai ales de romanul goethean al formării unei personalităţi. „Rădăcinile mele se înfig în sfera de formaţie autobiografică a lui Goethe, în elementul burghez-civic, în romantism. înţelepciunea dumneavoastră nu se înşală nici o clipă asupra faptului că Tonio Kroger [...], Moartea la Veneţia şi

Muntele vrăjit sunt de concepţie arhiromantică." (Către Ernst Fischer, 25 mai 1926.)

Arhiromantică... şi antiromantică! Goethe îl contrabalansează pe Nietzsche; dar şi pe Schiller. Mulţumindu-i la 7 mai 1928 lui Ştefan Zweig pentru noile sale „eseuri minunate", Thomas Mann nu se poate abţine ca într-o paranteză să nu invoce şi propria sa palalelă dintre Goethe şi Tolstoi. E momentul să revin în timp la acest voluminos eseu.

2

Goethe şi Tolstoi poartă subtitlul Fragmente zum Problem der Humanität (decât Fragmente cu privire la... aş prefera Contribuţii la problema umanităţii). A fost mai întâi o conferinţă ţinută în cadrul „Săptămânii Nordice", la Liibeck, pe 4 septembrie 1921, publicată apoi în revista Die Deutsche Rundschau, de la Berlin, în martie 1922, şi sub formă de carte, la Aachen, în Editura „Die Kuppel", Karl Spiertz, în 1923; varianta ei lărgită, cunoscută azi, a fost cuprinsă abia într-o culegere de eseuri apărută la Berlin, Editura S. Fischer, în 1925.

Dintre sursele ruseşti, consultate şi indicate de autor, cu deosebire sunt de reţinut lucrarea lui D.S. Merejkovski, Tolstoi şi Dostoievski, apărută în 1901-1902 şi de îndată tradusă în germană (ediţia din 1903, cu reeditări) şi proza memorialistică a lui A.M. Gorki, amintirile sale Lev Tolstoi (apărute în prima formă în 1919, de asemenea rapid traduse). Merejkovski anume a fost acela care a dezvoltat comparaţia dintre Tolstoi şi Dostoievski într-o largă construcţie dihotomică — şi antinomică — între „trup" şi „suflet" (am detaliat-o în ambele mele cărţi reunite în volumul Dostoievski, Editura Teora, seria Universitas, 2000). Or, Thomas Mann s-a folosit, în maniera sa caracteristică, de acest impuls, pentru a extinde unitatea celor două opuse, Goethe-Schiller, Tolstoi-Dostoievski, în corespunzătoare împerecheri încrucişate, Goethe şi Tolstoi, în prim plan, Schiller şi Dostoievski, în plan secund.

Tolstoi s-a născut în 1828, Goethe a murit cu numai patru ani mai târziu, în 1832. îi uneau multe, printre care rousseau- ismul. A existat chiar un om, identificat pentru acest prilej de către eseist, pe numele lui Julius Stotzer, care avusese privile

giul de a-i fi văzut pe amândoi, în 1828 pe Goethe, treizeci şi trei de ani mai târziu, în 1861, pe Tolstoi. Această rară întâmplare îi prilejuieşte autorului nostru primul dintre „fragmente" şi îi şi oferă debutul laitmotivelor sale contrapunctate.

Beneficiar al celebrelor dualităţi germane, clasic-romantic, naiv-sentimental, apolinic-dionisiac, Thomas Mann arcuieşte pe ele o frăţietate versus o alta, ceea ce implică atât comunitatea dintre câte un autor german şi unul rus, cât şi dubla opoziţie faţă de propriile alterităţi (Goethe vs. Schiller, Tolstoi vs. Dostoievski) şi faţă de cele „străine" (Goethe vs. Dosto- ievski, Schiller vs. Tolstoi). Abia după limpezirea acestor înrudiri şi înstrăinări spirituale, dincolo de cele naţionale, mai aduce în discuţie şi anumite deosebiri specifice în cadrul afinităţilor reciproce, mai cu seamă dintre „apuseanul" Goethe şi „răsăriteanul" Tolstoi.

Schema dualităţilor se lasă condensată în puţine enunţuri frapante. Goethe şi Tolstoi sunt „gottlich" în sens de „heid-nisch", adică „dumnezeiesc" în accepţiune „păgână"; în schimb, Schiller şi Dostoievski sunt „heilig", au un fel de a fi „sfânt";

Gorki îl asemuise pe Tolstoi unui „dumnezeu"; Goethe fusese văzut la Weimar ca „un principe al vieţii". Ambii termeni contează, după cum „copilărescul divin" trimite la divinitate şi la naivitate. Copilul aparţine „naturii" elementare şi mistice, nu „spiritului". Are loc o „Steigerung", o „potenţare", fie „ins Gottliche", fie „ins Heilige". Goethe şi Tolstoi sunt „Gotteslieblinge", „iubiţi de Dumnezeu", Schiller şi Dostoievski au parte de „Gnade des Geistes", „harul spiritului“. „Adel der Gesundheit" vs. „Adel der Krankheit" („nobleţea sănătăţii" — „nobleţea bolii").

Urmează şiruri de echivalenţe, opuse unele altora. De o parte, naivul, obiectivul, sănătatea şi clasicul; de altă parte — sentimentalul, subiectivul, patologicul şi romanticul. Natura determină „plastica", spiritul patronează „critica". „Creaţia plastică" goetheană-tolstoiană e concurată de „fiii gândului, ai ideii, ai spiritului". Plasticianul Tolstoi se temea de muzică, fiindcă ea nu mai este natură; interesul pentru corp se revarsă în „animalismul lui Tolstoi"^ „Camalitatea" lui Tolstoi — „însufleţirea" lui Dostoievski. înnăscuta simpatie a lui Goethe faţă de tot ce e „organic" — elogiul schillerian al „libertăţii". Nobleţe vs. libertate. Goethe şi Tolstoi sunt de „origine nobilă", de unde ataşamentul goethean pentru „meritele înnăscute", o formulă în sine antinomică, totuşi în acord perfect cu

„conştiinţa de Antaeus a lui Goethe". Schiller şi Dostoievski, „eroi şi sfinţi ai ideii", sunt, dimpotrivă, de origine mai modestă. „[••■] liniştea, cumpătarea, adevărul şi forţa naturii mereu vor sta împotriva cutezanţei groteşti, febrile şi dictatoriale, a spiritului."

Arta germană a contrapunctului nu se opreşte aici, iar în cadrul ei creşte tot mai mult ponderea acordată lui Goethe şi scrierilor sale. De la început, „educaţia", din „poemele educative" Faust şi Wilhelm Meister, au stat faţă în faţă cu „mărturisirea". Chiar dacă elementul educativ s-a îmbinat bine cu mărturisirea autobiografică şi în Wilhelm Meister, totuşi acesta a împins interesul uman până la intime detalieri corporale, biologice, medicale — care pe fiii de medici Schiller şi Dostoievski nu i-au preocupat niciodată. Umanismul ca privire scrutătoare aţintită asupra corpului uman, atât de fragil, de

friabil şi destinat morţii, a patronat intuiţiile biologice goetheene; ca şi frica de sexualitate a virilului Tolstoi, dispus să considere femeia un instrument diabolic. în fapt, dacă spiritul e „bun", natura poate fi „rea", amorală până la imoralitate, până la nihilism mefistofelic. De aceea, „fiii naturii" sunt marcaţi de „măreţie şi singurătate", au în ei ceva „urheid- nisch", „străvechi păgân", care în cazul lui Tolstoi, pedagog anarhist, ajunge „Urrusentum", „rusism străvechi". Aceasta, întrucât în Tolstoi pulsează o vână „asiatică", pe când Goethe rămâne adeptul unei educaţii individuale.

Individul nu mediază doar între natură şi naţiune, ci chiar o reduce pe ultima la prima: „Goethe a receptat naţionalul întotdeauna ca natură." în multe s-a păstrat Goethe fidel motivului spinozian de „renunţare" („Entsagung"), inclusiv în raportarea la iubitele, pe rând părăsite. Nu este însă acest motiv ceva în genul unei duble autocritici, întâi o tentativă „sentimentală" a fiilor naturii, apoi o corecţie a acesteia de dragul operei? Desigur. La ambele extreme sunt identificabile şi propensiuni la antipod. „Spiritualizare! (Vergeistigung!) sună imperativul sentimental al favoriţilor naturii, după cum acela al fiilor spiritului sună Corporalizare! (Verleiblichung!)" Aşa se refac punţile între „Gotteskindem" şi „Geistessohne", între naivii „copii ai lui Dumnezeu" şi sentimentalii „fii ai spiritului", între corp şi spirit; dar şi între „popor" şi „omenire", care doar împreună contribuie la propăşirea „umanităţii".

Această perspectivă nu acoperă şi nu îndulceşte contrarietăţile schiţate, nici măcar antinomiile cuibărite în „naturalita-

tea" lui Goethe ori Tolstoi. „Civilizaţia umanistă" îşi dezvăluie natura problematică mai ales prin „păgânismul neclasic al lui Tolstoi", în programul său educativ, „extrem antiumanist, antiliterar, antiretoric conceput" la Iasnaia Poliana. Dar chiar şi în raport cu „provincia pedagogică" preconizată, interogaţia rămâne valabilă: „A fost sau nu a fost Goethe un umanist?"

Către finalul penultimului lung fragment Unterricht (Instrucţie — şcolară, evident), Thomas Mann sare la teme fierbinţi ale istoriei contemporane, „comunismul" şi „bolşevismul rus" (inclusiv „bolşevismul pedagogic al lui Tolstoi"), precum şi „opusul exact" al acestora, „fascismul din Italia", şi „barbaria

romantică" alimentând „fascismul german". Fragmentul se încheie cu întâlnirea posibilă dintre alte opuse, dar care nu se va realiza până când „Karl Marx nu-1 va fi citit pe Friedrich Holdeflin". Am mai invocat această ipoteză utopică. Thomas Mann caută depăşirea umanistă a unor noi alternative radicale. Ne aflăm la începutul deceniului al treilea, când dilemele politice trebuie luate la cunoştinţă şi pe cât posibil soluţionate chiar de către un gânditor nu de mult „apolitic". Dovada o va face în curând Muntele vrăjit, de a cărui încheiere romancierul se apropie vertiginos. Meditaţiile eseistice sunt desfăşurate în paralel, dar cuprind şi importante pre- moniţii ale unor scrieri ulterioare. Le exemplific şi pe unele, şi pe celelalte.

Retroactiv, nu sunt greu de sesizat paralelismele din romanul care va apărea în 1924. Hans Castorp retrimite la „cel mai productiv interes care priveşte moartea", „în dragoste se află în joc tot fixaţia asupra morţii", indiferent dacă această corelare dintre iubire şi moarte o sugerează Goethe sau Tolstoi. Şi adresa personală nu poate fi îndelungă vreme tăinuită nici în amintita disertare cu privire la medicină ca disciplină umanistă, în măsura în care corpul chezăşuieşte frumuseţea, arta... şi moartea. Pasajele din eseul despre Wilhelm Meister, intimitatea eroului goethean cu trupul omului, în strânsă legătură cu medicina şi cu teatrul, anunţă şi personajul principal din Muntele vrăjit. Corespondenţele ajung frapante în finalul capitolului Simpatie. El descrie epiderma ca „Huile eines Menschenkorpers", „un înveliş/văl al unui corp omenesc", detaliază ceea ce se află la suprafaţa pielii, dar şi dedesubtul ei, glandele care secretează unsoarea şi sudoarea, vasele sanguine şi negii, perniţele de grăsime, cu celulele care abia astfel însumate oferă „graţia formei" — toate acele tainiţe ale

Clavdiei Chauchat pe care le va îndrăgi aproape identic Hans Castorp în mai multe paragrafe din roman, mai ales câteva din capitolul al cincilea,^ „Dumnezeule, văd!", Humaniora, Studii şi Noaptea Valpurgiei. în ambele situaţii, invizibilul substrat al vizibilei epiderme adorate constituie temeiul studierii „umanioarelor" şi provoacă, totodată, beţia dionisiacă din noaptea Carnavalului valpurgic, în Faust şi în Muntele vrăjit.

Următorul succint capitol din eseu, Bekenntnis und Erzie-

hung, Mărturisire şi educaţie, opune şi leagă elementul confe- siv-autobiografic şi cel formativ-educativ. „Şi tocmai acest sentiment al nevoii de îmbunătăţire şi de perfecţionare, această receptare a propriului eu ca pe o misiune, ca pe o îndatorire morală, estetică şi culturală, se obiectivează în eroul romanului formării şi dezvoltării autobiografice, se materializează într-un tu, căruia eul poetic îi devine conducător, modelator, educator Ce fel de Bildungs- şi Entwicklungsroman vizează eseistul? Wilhelm Meister, desigur, şi eul poetic goe- thean, care, ca „Fiihrer, Bildner, Erzieher", s-a obiectivat în eroul titular. Dar sub această „epidermă" la vedere, stârnind invidia confratelui îndrăgostit, se ascunde o proprie „Wilhel- meisteriadă", Muntele vrăjit, şi propriul său personaj, transferat de la „eu" la „tu" şi condus din umbră de noul artist educator. „în interiorul patosului autobiografic are de-acum loc cotitura spre educativ" — şi acolo, şi aici.

Aşa se petrec lucrurile în Muntele vrăjit, dar tot astfel se va metamorfoza biografismul din romanul Lotte la Weimar în- tr-un poem formativ. Anterior cu peste un deceniu şi jumătate, „fragmentul" intitulat Gnadenorte (ceea ce ar putea fi echivalat fie cu Locuri de grafie, fie cu Locuri de pelerinaj) avea în vedere Weimarul şi Iasnaia Poliana. Eseistul introduce pasaje cu privire la localitatea unde sălăşluia „principele vieţii", audienţele lui glaciale din casa de pe Frauenplan, „cuvintele şi gândurile mari" pe care obişnuia să le rostească în prezenţa invitaţilor săi — exact cum vor fi reconstituite toate aceste (şi multe alte) detalii în Lotte la Weimar, spre finalul romanului.

La Thomas Mann fiecare scriere are rădăcini adânci, ea în- colţeşte din nuclee de o considerabilă vechime, atât „străine", cât şi proprii. Mai toate împlinirile sale târzii dezvoltă proiecte timpurii. Iată, în „fragmentul" Natură şi naţiune, el îl compară pe Goethe, mai degrabă decât cu Erasmus, cu Lu- ther, şi îl aduce în relaţie şi cu Bismarck. „Om divin", „caracter jupiterian", Goethe e „o zeitate etnică, o răbufnire de pă-

gânism germanic-aristocratic; aşa îi receptăm noi şi pe Lu- ther şi Bismarck, tot ca fii ai acestuia", ai unui păgânism care şi-a jucat rolul şi în războiul mondial. Caracterizarea ne trimite, implicit, la similarul diagnostic istoric din Doctor Faus- tus, şi în

plus, explicit, la un articol ulterior romanului, din 1949, al cărui titlu iniţial îl va invoca doar pe Goethe, dar care în varianta finală se va numi Cei trei titani, personalităţi deopotrivă răspunzătoare pentru binele şi răul Germaniei: Lu- ther, Bismarck şi, între ei, Goethe — „un Erasmus dar şi un Luther pe deasupra"...

Am invocat termenul de „Steigerung", „potenţare/inten- sificare/înteţire", asociat în eseu şi cu „zeii" Goethe-Tolstoi, şi cu „sfinţii" Schiller-Dostoievski. Un termen folosit parcă la întâmplare. El va parcurge însă o lungă şi variată transmigra- re în scrieri ulterioare. întreaga poveste a lui Hans Castorp re- prezintă o suplimentare şi accentuare a modestelor sale dis- ponibilităţi iniţiale, în contact cu boala, iubirea, moartea, soli înfrăţiţi ai tărâmului „vrăjit". „Steigerung" în genialitate este ceea ce Diavolul îi propune şi îi dăruieşte compozitorului german Adrian Leverkuhn; şi, din nou, în bine şi în rău, căci însăşi naţiunea germană îşi hipertrofiază forţa expansivă, până la cele două războaie mondiale şi la prăbuşire ca revers al „înălţării". în discuţia centrală, din capitolul XXV al romanului, dintre „Eu", Adrian, şi „El", Diavolul, o frază rostită de primul sună, în traducerea acceptată, astfel: „Şi totuşi, de abia prin acest non plus ultra existenţa dramatic-teologică poate ajunge la paroxism [...]" Ideea e surprinsă corect, dar cu o spontană omisiune semantică, traducătorii neavând menirea să faciliteze exegeza întregii operei şi a laitmotivelor ei ascunse. în originalul german, acea existenţă dramatic-teologică ajunge nu la „paroxism" ci „zur hochsten Steigerung", la „potenţarea maximală". Involuntar, e ocultat astfel un motiv lingvistic precis, corelat cu altele, ca de pildă cu „Durchbruch", „străpungerea".

Nu am de gând să urmăresc variaţiile motivului „Steigerung" din romanul faustic şi din meditaţiile însoţitoare. Cât de neîntâmplătoare sunt ele o pot însă exemplifica printr-un pasaj din studiul aceleiaşi perioade de bilanţ asupra ambiguităţii destinului german, gata de potenţări-prăbuşiri, din Filo- sofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre, de astă dată tra- ducerea reţinând cu grijă şi originalul respectivului joc de cu- vinte. „Ce rătăcire, ce avânt (Sich-Versteigen) pe înălţimi mor

tale! Cuvântul verstiegen, devenit judecată morală şi spirituală,

este împrumutat din vocabularul alpinist şi desemnează situaţia în care, printre piscurile înalte, nu există drum nici înainte, nici înapoi, şi căţărătorul este pierdut." Sich-Verstei- gen şi forma participiului trecut verstiegen rimează cu Steige- rung, avântul căţărătorului temerar şi solitar — cu înteţirea harului pe care, în termeni mefistofelici, şi-a asumat-o noul Faust, Adrian Leverkiihn, şi, deopotrivă, Nietzsche. Totodată, pasajul ne retrimite la excursia pe schiuri a lui Hans Castorp (Zăpada), o rătăcire în munţi, la propriu, ajunsă cât pe-aci fatală pentru experimentatorul atâtor înălţări simbolice şi reale. E un prilej nimerit pentru a reveni la anii douăzeci; şi pentru a completa pe scurt eseul Goethe şi Tolstoi — după care avea să fie publicat romanul Muntele vrăjit — cu un alt eseu consacrat de astă dată romanului Afinităţi elective: alternări semnificative între un roman propriu şi altul goethean, între eseurile proprii şi principalul maestru evocat în ele.

Zu Goethe's „ Wahlverwandschaften" a fost publicat în 1925, întâi de sine stătător în revista Die Nene Rundschau, apoi ca postfaţă la Afinităţile elective tipărite de Editura Paul List din Leipzig. Nu pentru prima şi nici pe departe pentru ultima oară îşi probează Thomas Mann dispoziţia de a-şi subordona textele acelor idei care tocmai îl obsedează şi pe care le variază neinhibat în proza artistică, în scrisori şi eseuri. în cazul acestora din urmă, pretextul care de cele mai multe ori îi este oferit de o comandă legată de un prilej anume, o conferinţă, o comemorare, o prefaţă/postfaţă, este abil exploatat pentru ca textul elaborat să se integreze organic în contextul propriilor sale căutări. Iată, s-ar părea ca gândurile cu privire la „cea mai ideală operă" a maestrului să pretindă o expunere autonomă, independentă de tot ceea ce i-a premers, de pildă de volumi-noasa disertare despre Goethe şi Tolstoi. Dar nu, explicitarea romanului „străin", de care va trebui ataşată, continuă în fapt meditaţia despre „perechile" germane şi ruse care, la rândul lor, îl orientaseră pe cititor spre romanul propriu, pe cale de a fi scos la lumină.

Din cele câteva file explicative nu lipsesc multe motive an-terioare: înrudirea lui Tolstoi cu simpatia goetheană pentru orice „naturalitate"; spinoziana „renunţare" care, ca „motiv general", devine la Goethe „patosul renunţării"; înalta unitate dintre „naţional" şi „civilizatoric", promovat de opere ca Ifigenia sau

Tasso, des invocate şi în scrisorile comentatorului,

ori ca cea mai creştină dintre scrierile marelui păgân, Afinităţile elective.

Dualitatea care patronează în continuare expunerea este cea schilleriană, dintre „naiv" şi „sentimental". Ea anume e accentuată acum ca unitate contradictorie între păgânism şi creştinism, „o înaltă întâlnire între natură şi spirit". Rar, la un „fiu al naturii", o asemenea „construcţie spirituală". Wahlverzmndschaften îşi alege afinităţile lăuntrice exact după modelul exteriorizării lor în câte două personalităţi opus fraterne. Ea oferă un „du-te-vino între plastică şi idee, între spiritualizare şi corporalizare"; „echilibrul dintre senzualitate (Sinnlichkeit) şi moralitate (Sittlichkeit) sau, artistic vorbind, dintre plastică şi critică, dintre nemijlocire şi gândire". Asemenea corelări „între" şi „dintre" extreme coincid limpede cu cele investigate la Goethe şi Tolstoi vs. la Schiller şi Dostoievski. în acelaşi timp, „amestecul cel mai clar dintre Eros şi Logos", intim goe- thean, defineşte o temă esenţială a prozei proprii, şi din Moartea la Veneţia, şi din Muntele vrăjit. Spre a-mi susţine afinităţile elective, pare a spune Thomas Mann, îmi iau bunurile de unde pot — dar mai ales de la Goethe!

3

La fel avea să procedeze şi în anii treizeci. Aproape de în-ceputul noului deceniu i se va oferi un prilej nimerit: come-morarea în 1932 a centenarului morţii lui Goethe. Thomas Mann nu avea cum să nu fie un invitat de onoare al manifestărilor prilejuite de această rememorare. Le-a onorat, cu atât mai bucuros cu cât ele coincideau şi cu alte preocupări ale sale din acea vreme. Din anul omagial îi datează cinci texte, aproape jumătate din studiile dedicate lui Goethe.

Der Allgeliebte, Atotiubitul, e datat 26 ianuarie şi e tipărit în martie. Goethe als Reprăsentant des biirgerlichen Zeitalters, Goethe ca reprezentant al epocii burgheze, e conferinţa ţinută în 18 martie la Academia Prusacă a Artelor de la Berlin, imediat publicată. Goethe's Laufbahn als Schriftsteller, Drumul lui Goethe ca scriitor, e cuvântul rostit în sala de festivităţi a oraşului Wei- mar, la 21 martie, editat anul următor. Eine Goethe-Studie. (An die japanische ţugend), Un studiu despre

ponez), este publicat în acelaşi an într-un volum privitor la contactele japonezo-germane. Ansprache bei der Einweihung des Erweiterten Goethe-Musewns in Frankfurt am Main, Alocuţiune la inaugurarea extinderii Muzeului-Goethe, din Frankfurt pe Main, e pronunţată la 14 mai şi publicată curând într-o variantă uşor modificată.

Mai ales două dintre eseuri depăşesc, ca însemnătate, prilejul comemorativ, şi anume Goethe ca reprezentant al epocii burgheze şi Drumul lui Goethe ca scriitor. Mă voi concentra asupra lor, implicându-le însă şi pe celelalte, într-o prezentare voit sintetică, nesegmentată în lucrările componente.

Ataşamentul faţă de Goethe, deşi vechi, beneficiază în anul jubiliar 1932 de un fundal, atât privat cât şi public, în măsură să-i accentueze semnificaţia şi să-i determine orientarea. In acest an, Thomas Mann încheia partea a doua din construcţia sa mitică, Tânărul losif; dar tot atunci mai recepta şi poziţia Germaniei în lume, deci a oricărui german, ca profund îndoielnică, pe punctul de a fi acoperită de oprobriu. Goethe ajunge pentru el cel mai nimerit antidot spiritual al exceselor naţionale vestind iminenta degradare; şi, totodată, îl fortifica personal în dibuirea leacului uman, universal şi străvechi, împotriva dezumanizării.

Prin losif el echivalase clasicul, miticul şi omenescul; acum, i se pare îndreptăţit un „nou umanism", tocmai în sensul cuvintelor goetheene „«Adevăratul obiect de studiu al omenirii este omul»". (Scrisoare către un necunoscut, 8 ianuarie.) Goethe fusese un „mare occidental", care prin sinteza dintre „antichitate şi creştinism" cimentase o „unitate superioară a culturii occidentale", dragă oricui îşi mărturisea „europenismul"; la baza acestei performanţe se afla însă „tendinţa lui Goethe spre ordine, spre măsură şi formă", ca exprimând voinţa de a-şi stăpâni firea năvalnică, nu lipsită de „ceva primejdios şi demonic", şi tocmai compensator dobândind „o mare însemnătate educativă pentru naţiune". (Către F. Fucik, 15 aprilie.) De aceea, deşi personal aparţinea tipului opus, zis „sentimental", el, Thomas Mann, se simţea structural înrudit şi asemănător cu Goethe, potrivit vorbei lui Stifter, „«din familia

lui»", dornic să-l imite mitic, să-i preia moştenirea, să meargă pe urmele lui; iar toate acestea îşi găsiseră „expresia intim-ascunsă în discursurile ţinute în acest an jubiliar". (Către Kăte Hamburger, 10 septembrie.) Trei scrisori din 1932 punctează foarte precis motivele fluc

tuante din textele omagiale, sugerând şi natura lor „intim-ascunsă".

întâi, despre iubirea biunivocă, a lui şi a lumii, faţă de Goethe. Acum lumea se teme de germani. „Prin Goethe însă, prin acest îndrăgit al omenirii, suntem şi noi iubiţi." Afecţiunea generală se răsfrânge într-una individuală. „Da, l-am iubit din tinereţe [...] — cu o iubire, care a fost maximala potenţare (Steigerung) a simpatiei, a afirmării propriului sine în transfigurarea, idealitatea, desăvârşirea lui." Goethe i-a proiectat felul propriu în perfecţiune, ca atare i-a fost „Vor-Bild", „Ur-Bild", „Uber-Bild", originala şi originara, superioara imagine — în sens de „imago"; mai mult decât Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, faţă de care nutrise totuşi rezerve.

Dar ce alimentează această „iubire", pe care în cele din urmă o împărtăşesc şi el, şi naţiunea lui, şi omenirea întreagă? Pe scurt: „die Intimität der Grofie" — „intimitatea măreţiei". Ca variante: „amestecul de măreţie şi urbanitate, de naturalitate şi superioară civilitate"; aliajul de „intimitate" şi „universalitate"; unitatea dintre „distanţare" şi „lipsa distanţei". Deocamdată, sunt cuvinte abstracte; se cer decodate în concret.

Cheia ne-o oferă sintagma „epoca burgheză", cu amendamentul reluat: „Biirger", „biirgerlich" pot fi doar aproximativ şi imperfect echivalate cu „burghez" — ceea ce rezultă de îndată din explicitări. Goethe reprezintă acea „biirgerliche Epoche", care e o „Bildungsepoche", „o epocă a formării cla- sic-umane" întinsă pe jumătate de mileniu, între veacul al 15-lea şi finele secolului al 19-lea. Situat la joncţiunea secolelor 18-19, Goethe îi este profund îndatorat Reformei din veacul al 16-lea, lăuntric îi uneşte pe Erasmus cu Luther, cu accentul pe „germanitatea lutherană". între „das Biirgerliche" şi „das Human-Deutsche", înaintarea lentă şi organică a istoriei a fortificat o specifică echivalenţă; şi tot aşa, am ajuns să receptăm „das Wiirdig-Biirgerliche als Heimat des Allmen- schlichen", „demnitatea

burgheză ca patrie a general-ome- nescului".

La modul real, această „deutsche Burgerlichkeit" este un „Mittelstand", o „pătură de mijloc"; la modul simbolic, ea este însă acea „menschliche Mitte", „mijlocia umană", pe care şi respectiva categorie socială, şi exponentul ei suprem o preamăresc şi o transfigurează. „Lauda stării de mijloc" se

răsfrânge în „dragostea de ordine burgheză". De aici provin „cultul timpului", „devotamentul pentru strădanie", „chibzuinţă şi rezonabilitatea" („cuminţenia" brâncuşiană a pământului), pe scurt ceea ce el numeşte „das Mittlere, Gemăfiigte", „mijlocia, cumpătarea". Tot ce a fost început se cuvine (cuviincios!) dus la bun sfârşit, fără odihnă şi în mod scrupulos, liniştit şi stăruitor, discret şi temerar. Goethe exemplifică în mod exemplar această „creştere calmă şi naturală, aproape vegetală". El nu agreează excesul, gigantismul, tita- nismul luând cerul cu asalt. Sub acest raport îi este opus lui Schiller, precum îi este şi Tolstoi lui Dostoievski. în schimb, prin „intonaţia autentic lutherană", el poate fi apropiat de Nietzsche — ca şi pentru felul său de a fi „inactual", suspectat de a fi „non-german".

Natura sa lentă, şovăitoare, a făcut dintr-un „burghez spi- ritual" un „patriot internaţional". El ajunge „cetăţeanul german al lumii", formula „Weltburger" probând, dacă mai era nevoie, coincidenţa acestui „burghez" fel de a fi nu cu „bour- geois", ci cu „citoyen". De la „Welt" sunt forjate compusele „Weltecho" („ecou mondial"), „das Weltfăhige" („aptitudine universală"), „Weltgemeinschaftigkeit" (liber: „comuniunea universală"), toate corelate cu termenul „Weltliteratur", inventat chiar de Goethe; iar din „Leben" — chiar mai multe: „Lebensaristokratismus", „Lebenspozitivismus", „Lebenssi- cherheit" „Lebensfreundlichkeit" („aristocraţie a vieţii", „po- zitivism al vieţii", „siguranţă în faţa vieţii", „atitudine priete- nească faţă de viaţă"), de astă dată legate toate de „Le- bensbii rgerlichkeit".

Cu aceeaşi cunoscută dexteritate germană a compunerilor lexicale, exegetul îl numeşte pe Goethe — de câteva ori, în câ- teva texte — „Personlichkeitswunder", o „personalitate-mi- racol", de fapt miracol al stării de personalitate, unul zămisli- tor de mit — ca atare comparabil (!) cu Iisus din Nazareth. „Bildend"

provine de la „Bild" şi parvine la „Bildung", for- mă-formare-formativitate, adică educaţie. Un om întors cu faţa spre om, o personalitate încrezătoare în starea de personalitate vizează, prin educaţie, „umanitatea pură". Prin „utopia provinciei pedagogice", din Wilhelm Meister, el desăvârşeşte „cotitura în educativ".

Năzuinţa educativă e însă antinomică. întrucât vizează individul, persoana, personalitatea, ea este spirituală, morală, dar totodată apolitică, antipolitică, antirevoluţionară,

antidemocratică, anticolectivistă, în acest sens, antinaţională şi antipatriotică. Delimitarea e reluată cu obstinaţie, de bună seamă şi pentru a justifica retroactiv „consideraţiile unui apolitic", ca fiind goetheene, în ultimă instanţă. Goe- the este un luptător pentru libertatea omului altfel decât Schiller, anume „un luptător şi un eliberator în plan moral, spiritual, cu deosebire erotic — nu în domeniul statal-bur- ghez". Nu „socialul" ci „autobiograficul" îl atrage pe Goe- the, îl preocupă confruntarea de sine, mărturisirea, „imperialismul iubirii", care înalţă spiritul peste tot ceea ce e naţional, iar conceptului de „Weltliteratur" îi asigură o înţelegere personală.

Acest lucru, pe de o parte. Pe de altă parte însă, individu- alismul apolitic se împacă bine cu „iubirea de viitor", cu scru- tarea raţională a viitorului posibil. Prin visul utilitar, utopismul tehnic, înnoirea civilizatorică, Goethe afirmă „eliberarea de sine şi depăşirea de sine", ultima identificabilă şi cu „depăşirea de sine a naturii burgheze". Iată şi dualitatea finală a unui „Weltbiirger" marcat de acea „Lebensbiirgerlichkeit": el se dovedeşte a fi „burgerlich-uberbiirgerlich", un „bur- ghez-supraburghez", de fapt un neburghez — tot precum fi-va Nietzsche!

Restul accentelor prelungeşte lucruri spuse, de pildă, ide- ea celui mai clar amestec dintre Logos şi Eros, ori prevesteşte ceea ce abia urmează să fie detaliat, şi anume în mod artistic. Reţin câteva dintre aceste din urmă sublinieri, de natură mai degrabă inversă cuvenitei elogieri de până acum: coeficientul lui de indiferenţă, răceală, diletantism; ambivalenţa naturii lui Goethe, în care îşi au locul şi elementarul, întunecatul, diabolicul, neliniştitorul; modul distant-ceremonios de a se purta cu

interlocutorii, aparent din „jenă" şi „sfială", de fapt din- tr-o superiorite asumată, cu implicarea demoniei în urbanitate şi a nihilismului în ironie; „răutatea bătrâneţii viguroase, destinul senectuţii măreţe", o măreţie de toţi recunoscută, dar care, deopotrivă, pe toţi îi „apasă" şi îi „fericeşte", „bedriickt" şi „begliickt"...

.. .ca faţă în faţă cu noul Proteu! Lumea va afla curând, „pe viu", cum de îmbină el atâtea aparente incompatibilităţi. Simetric celui de-al doilea an din acest deceniu — anul lămuririlor teoretice, deşi tainice şi intime —, penultimul an al deceniului marchează încheierea şi publicarea romanului goe- thean!

4

In 1936 romancierul termină Iosifîn Egipt şi, până să reia lucrul la ultima parte a tetralogiei, Iosif, hrănitorul, ia o pauză — care se va dovedi îndelungată. Către sfârşitul anului, el elaborează planul unei povestiri despre Goethe. Intenţia, îndrăzneaţă, o deconspiră scrisoarea din 13 noiembrie 1936 adresată germanistei Arma Jakobson din New York: ţine să-şi ofere „bucuria fantastică de a-1 pune pe picioare pe însuşi Goethe"; după ce, la vârsta de 40 de ani, renunţase la aceeaşi dorinţă, detur- nând-o spre Moartea la Veneţia, iniţial înrădăcinată în ultima dragoste a maestrului septuagenar, pentru tânăra Ulrike von Levetzow; „vreau să-mi îngădui această plăcere la 60 de ani în- tr-un stil de comedie", scrie el. Merită să reţinem accentele: explicita referire la o „povestire", care cu timpul va fi numită, pe pagina de titlu a manuscrisului „mic roman" şi care se înscrie în obişnuita autoînşelare cu privire la nişte „foarte modeste intenţii narative" de început (vezi cap. V din Cum am scris Doctor Faustus); şi referirea la „un stil de comedie", care sugerează ambiguitatea acestui punct culminant în asimilarea temei goetheene, nu doar în obiect, ci şi în maniera de asimilare.

Până la terminarea elaborării din 1939, firul epic va amplifica în mare măsură proiectul originar, dar momentul dramatic reconstituit, împreună cu subterana sa câtime tragică, va menţine tonalitatea mai degrabă în cheie comică, în orice caz ironică şi autoironică. O scrisoare târzie către Agnes E. Meyer, din 12 ianuarie 1943, încheind şirul epistolelor trimise aceleiaşi adresante despre acelaşi roman, şi anume scrisoarea în care

Goethe e recunoscut drept „tată" simbolic, adaugă capacităţii de „recunoştinţă" pornirea de a-1 şi încondeia „rău de tot", răsfrântă şi asupra naratorului: „[...] atmosfera stranie în care l-am învăluit pe Goethe în romanul despre el, împingând lucrurile până la comic, era o autoflagelare şi o autoironie. Este totuşi o trăsătură umană că pot râde de mine, nu-i aşa?" Cât de rău a fost în roman „încondeiat" Goethe sau Thomas Mann, şi cu câtă zeflemitoare iubire şi iubire de sine, ţine tot de fagila măsură dintre „poezie şi adevăr", supremul model al întregii cărţi, de la real-imaginarul pretext până la ultimele, autentic-atribuitele, gânduri rostite de către eroul ei.

Diverse însemnări de epocă atestă venirea Charlottei Kestner, născută Buff, împreună cu fiica ei, la Weimar, în ziua de

duminică, 22 septembrie 1816. Fiica se numea însă Clara, nu Lottchen ca în roman, iar sosirea a avut loc după-amiaza, nu dimineaţa, şi direct în casa familiei Ridel, nu la hotelul „La Elefant" — dar fără aceste modificări romancierul n-ar fi câştigat o zi întreagă în care Charlotte să fi putut primi atâţia vizitatori, cu care, ea şi ei, să-şi fi definit atitudinea faţă de „marele om", aproximându-i totodată statura şi natura. Printre interlocutori n-avea cum să se fi numărat sora filosofului Arthur Schopenhauer, Adele, tocmai plecată într-o călătorie pe Rin, iar Friedrich Wilhelm Riemer nu putea oferi atâtea detalii cu privire la Goethe, întrucât pe atunci încă nu frecventa, ca secretar particular al acestuia, reşedinţa de pe Frauenplan. Charlotte cu fiica ei fuseseră într-adevăr invitate aici, la masa de prânz, după trei zile, în 25 septembrie, vizită descrisă pe larg de Clara şi evocată şi de mama ei într-o scrisoare fragmentar reprodusă în roman; în realitate însă, Charlotte l-a mai reîntâlnit pe Goethe, de astă dată mai amabil, pe 14 octombrie, în casa cancelarului Miiller, o revedere omisă, desigur. în schimb, ficţiunea s-a folosit de o finală îmbunare a relaţiilor dintre cei doi, cu prilejul întoarcerii de la spectacol, în landoul împrumutat vizitatoarei; o încheiere „de vis", dar pe temeiul unor fapte petrecute aievea: încă din 9 octombrie Goethe îi pusese Charlottei la dispoziţie loja sa de teatru; şi, după însemnările de jurnal ale lui Goethe, ca şi potrivit relatărilor Charlottei, s-ar putea ca drumurile lor să se fi încrucişat o dată sau de două ori chiar la spectacole, până

la plecarea din Weimar, survenită la 1 noiembrie. Thomas Mann avea sau nu avea însă nevoie de asemenea detalii, ca atare le selecta ori le omitea în deplină cunoştinţă de cauză şi cu o voinţă suverană.

O „comedie a erorilor", povestită în capitolul XIV din Cum am scris Doctor Faustus (şi în scrisoarea către fratele său mai mic Viktor Mann, la 4 octombrie 1946) dă măsura urmărilor acestui amestec dintre autenticul documentar atestat şi fictivul apocrif. Câteva pasaje ale marelui monolog matinal din capitolul al şaptelea, despre caracterul german prevestind un dezastru naţional, au fost multiplicate în cursul celui de-al doilea război mondial şi, prin Elveţia, au pătruns în Germania sub titlul camuflat Aus Goethes Gesprăche mit Riemer (Extrase din convorbirile lui Goethe cu Riemer). Un exemplar, original sau tradus, a nimerit în mâinile procurorului general britanic din procesul de la Niirnberg, Sir Hartley Shawcross,

care a dat din text ample citate în rechizitoriul său împotriva criminalilor de război. Eroarea fiind descoperită de Times Literary Supplement, Thomas Mann a fost solicitat de ambasadorul englez de la Washington, Lord Inverchapel, să ofere lămuririle de rigoare. El a recunoscut „că era vorba de o mistificare bine intenţionată", dar se punea garant că, deşi Goethe nu rostise cu adevărat cuvintele ce i-au fost atribuite, „ar fi putut totuşi foarte bine să le fi rostit şi că, în consecinţă, citatele lui Sir Hartley, într-o accepţiune superioară, se întâmplă să fie corecte". (Formularea este aproape identică în menţionata scrisoare, cu adaosul: „Incidentul rămâne penibil".) Dichtung und Wahrheit! Anterior, epistolarul indusese Lotte la Weimar printre recentele sale „opere ale libertăţii şi seninătăţii şi, dacă vreţi, ale superiorităţii". (Către Agnes E. Meyer, 24 ianuarie 1941.) Invocata superioritate e tocmai corectitudinea superioară proprie artei; de aici încolo, ea mă şi scuteşte de a mai disocia „poezia" şi „adevărul".

Charlotte Kestner din Wetzlar, născută Buff, avea pe atunci 63 de ani, iar Johann Wolfgang Goethe — 67. Patruzeci şi patru trecuseră de la idila lor, când tânărul de 23 de ani s-a insinuat în logodna fetei de 19, cu Johann Georg Christian Kestner, mulţumindu-se apoi cu rolul „prietenului plecat", dar care, la

vârsta de 24 de ani, scrisese Suferinţele tânărului Werther, pecetluind cu suverană indiferenţă viaţa ulterioară a Charlottei; desigur, viaţa ei ideală, întrucât în cea reală ea avea să-i dăruiască dragului ei soţ mediocru unsprezece copii, din care supravieţuiseră nouă. Tocmai cel de-al nouălea, o fată, acum de 29 de ani, în roman poreclită de dragul simetriei Lottchen, acum o întovărăşea, cam împotriva voinţei sale, pe mama ei, de mult văduvă, în această extravagantă călătorie la Weimar; o călătorie resimţită de eroină ca un necesar bilanţ dureros la existenţa ei brutal şi mirific dedublată de către genialul agresor.

Destinul Charlottei a stat şi continuă să stea sub semnul amestecului dintre ficţiune şi realitate. Fiica ei din Alsacia, în-zestrată de autor cu acelaşi nume, întruchipează proza vieţii: e severă, rece, dispreţuitoare la adresa rememorării visătoare a trecutului şi faţă de însemnele prin care bătrâna doamnă ţine cu tot dinadinsul să facă ireversibilul reversibil, de pildă, prin funda roz la rochia albă de vară, care să-i reamintească lui Goethe iubita de odinioară, a sa şi a lui Werther. Lotte cea vârstnică e poezia nepredispusă să cedeze realităţii prozaice,

tocmai aceea pe care Lottchen nu vrea s-o trădeze, nedând, cum se spune, vrabia din mână pe cioara de pe gard. Opoziţia lor va fi asemănător recreată, peste un deceniu şi jumătate, în dualitatea dintre văduva Rosalie von Tummler şi fiica ei Anna, din povestirea Cea înşelată. Extrapolata, în persoane distincte, antinomie a poeziei revisate şi a prozei trăite marchează însă şi lăuntric persoana Charlottei, intimitatea ei sfâşiată şi racordarea acesteia la personalitatea marelui poet, îmbătrânit la rându-i în porniri contrare. De la început, ea desfide „deplorabilul amestec de poezie şi adevăr", precum cel dintre ochii negrii ai iubitei lui Werther şi propriii ei ochi albaştri — pentru ea, doar o neînsemnată „licenţă poetică", desigur. Căci ea visează cu întreaga fiinţă tocmai deplina suprapunere a chinului ei perpetuu şi a „nemuritoarei" eroine a Suferinţelor tânărului Werther. Pe tot parcursul naraţiunii, Tho- mas Mann îi accentuează şi reaccentuează, ironic, strădania de a fi identică acelei Lotte şi, totodată, de a minimaliza scrierile de după Werther, cu deosebire pe inspiratoarele lor, neîngăduitele ei rivale. Charlotte e mândră de a-1 fi ales pe Kest- ner, de a fi dus

o viaţă ordonată, alături de soţ şi de copiii lor; în acelaşi timp, ea continuă să fie rănită de „iubirea faţă de logodnica altuia" a tânărului Goethe, de acel „parazitism divin" cu care se juca şi se distra „tânărul zeu", de „solicitările lui fără rost" — şi mai este şi profund mulţumită de rostul lor superior, de opera nemuritoare datorită căreia nefericita de ea şi bietul de Kestner ajunseseră beneficiarii istoriei, ai legendei, ai nemuririi, ca aceia (!) „ce au stat în preajma lui Iisus". Şi spre a descâlci acest ghem, vechea socoteală „neîncheiată şi chinuitoare" cu „muntele", s-a decis să pună „rânduială pe muntele ăsta", deoarece el nu s-ar fi întors niciodată la povestea încheiată, ci s-ar fi mulţumit să o repete în alţi termeni, aşa după cum pe Lotte avea s-o reîntâlnească sub chipul Marian- nei von Willemer şi să o renască în Zuleika din Divanul apu- sean-răsăritean...

„Alles geben die Gotter, die unendlichen, / Ihren Lieblin- gen ganz", „Zeii, nemărginiţii, de toate dau, / cu totul, aleşilor lor", îşi va reaminti Goethe prima jumătate din versurile şoptite de el într-o noapte din vara anului 1777, scurtă poezie pe care Thomas Mann şi-l va şi ni-1 va invoca încă de câteva ori în eseurile ulterioare. El, zeul cel veşnic, dă totul şi nu dă nimic celor dragi, tocmai fiindcă este şi rămâne un zeu, sau o personalitate cu „drept regal" şi cu „valoare absolută", în ori

ce caz un „om mare", iar oamenii mari se gândesc numai la sine, au „merite înnăscute" şi pot face oricâte „victime invo- luntare". Goethe însuşi va cita zicala chinezilor, „un om mare e o nenorocire publică", iar pe Charlotte o vor trece fiorii la gândul că cineva ar putea striga cu deznădejde: „Chinezii au dreptate!"

Reversul aceleiaşi medalii Thomas Mann o pune în gura lui Riemer: „[...] eu cred că nu-i de loc util şi nimerit să se spună mereu despre un om mare că e mare şi să vorbim frumos de culmile frumuseţii [...]". E miezul atitudinii pe care şi-o permite romancierul în dubla-unitara sa raportare la „omul mare", de năruire şi de reclădire a mitului goethean; căci el, autorul, îşi însuşeşte şi replica pe care Charlotte i-o dă lui Riemer: „[...] entuziasmul întrebuinţează deseori limbajul răutăţii, iar o critică maliţioasă e o formă a preaslăvirii."

Astfel se raportează la maestru mai toţi apropiaţii lui, rude, iubite, ajutoare; şi acest efect îl scontează cartea, prin re-

animarea lor şi a obiectului adoraţiei lor răutăcioase. Romanul are o structură simplă în aparenţă, vicleană în fond. Lotte este întâmpinată la hotel de Mager, cel care o recunoaşte pe doamna consilier aulic ca pe „prototipul în came şi oase" a Lottei lui Werther, vestind oraşului această „minunăţie". Locuitorii urbei, care-şi trage seva din existenţa şi din opera neasemuitului poet, se adună curând în piaţă, în faţa ferestrelor camerei 27, ce găzduia ilustra persoană; la care, spre a-i face cât mai repede cunoştinţa, sosesc pe rând: Miss Rose Cuzzle, o călătoare irlandeză, colecţionară de celebrităţi cu desenele ei naive; doctorul Friedrich Wilhelm Riemer, secretarul excelenţei sale domnului consilier intim; domnişoara Adele Scho- penhauer, prietena şi confidenta „micii persoane" Ottilie von Pogwisch, logodnica tânărului Goethe; însuşi acesta, consilierul cameral August von Goethe, trimis al părintelui său. Discuţiile cu ei şi relatările lor, direct sau indirect legate de maestru, compun o jumătate de roman (de la al doilea capitol la al şaselea, inclusiv). Cealaltă jumătate îi este consacrată pro- priu-zis lui Goethe: aceleiaşi dimineţi de 22 septembrie 1816, desfăşurată în paralel, la capătul căruia primeşte bileţelul Charlottei şi îi încredinţează fiului său mesajul de invitaţie (amplul capitol al şaptelea); masa de prânz, din 25 septembrie, cu cei şaisprezece invitaţi, printre care Charlotte şi familia surorii ei Amalia Ridel (capitolul al optulea); şi visătoarea discuţie finală cu Goethe la întoarcerea Charlottei de la spec

tacolul de teatru (capitolul al nouălea). Primele şase capitole împrejmuiesc, prin interpuşi, personalitatea lui Goethe; ultimele trei — împreună, aproape tot atât de întinse — îl reconstituie pe acesta, în baza multor documente şi mai cu seamă a scrierilor lui, exhaustiv cunoscute, dar şi cu libera variere a motivelor vieţii şi operei.

Dacă Mager face legătura între bătrâna doamnă şi vizitatorii ei, dacă Miss Cuzzle nu e decât un personaj introductiv episodic, următorii interlocutori sunt importanţi şi beneficiază de o pondere crescută — chiar şi ca număr de pagini — în economia cărţii; cu o diferenţă, totuşi, între a doua vizitatoare tânără şi domnii, unul mai vârstnic, altul tânăr, care îşi depun omagiile, împreună cu mărturisirile lor, la picioarele Charlottei.

Numai domnişoarei Adele Schopenhauer îi sunt rezervate două capitole — unul scurt (al patrulea), care descrie viaţa mondenă din Weimar şi saloanele literare feminine din jurul maestrului, unul lung (al cincilea), subintitulat Povestirea Adelei, care se ocupă nu atât de sine, cât de „mica persoană" Otti- lie von Pogwisch, de relaţia ei cu August von Goethe şi cu prusacul rănit Ferdinand Heinke, pe care ea îl îngrijeşte şi îl îndrăgeşte, dar care se întoarce printre ai săi, lăsând-o pradă logodnicului şi în principal tatălui acestuia, care de fapt hotărăşte destinul tuturor apropiaţilor săi. Acest amplu monolog neîntrerupt îndeplineşte câteva funcţii ajutătoare. El reconstituie viaţa lui Goethe cu Christiane Vulpius şi „situaţia echivocă" a fiului lor, fiul unui „om mare" şi al unei femei mediocre, mamă de la care moşteneşte superficialitatea şi înclinaţia spre excese — motivul moştenirii opuse, paternă şi maternă, din atâtea scrieri ale lui TTiomas Mann. El lărgeşte însă tabloul vieţii mondene weimareze, ajungând până la autori recenţi, importanţi sau mediocri, până la frământata istorie recentă, cu ocupaţia napoleoniană şi războiul antinapoleonian. Triunghiul Ottilie-Ferdinand-August e proiectat pe fundalul evenimentelor locale şi europene, prilej de a înfăţişa admiraţia faţă de Napoleon a tatălui, în consecinţă şi a fiului, ca şi atitudinea „antipatriotică" a lui Goethe în timpul campaniei conduse de prusaci împotriva uzurpatorului imperial şi intervenţia lui pentru ca August să fie scutit de a participa la lupte ca voluntar, fapt stigmatizat pentru laşitate, ceea ce îi va accentua plictiseala, melancolia, treptata degradare, provenind dintr-o „mândrie sugrumată" şi ducând la o „impresie de pustiu".

Astfel e pregătită efectiva intrare în scenă a fiului de 27 de tini, copie minoră a tatălui, „reprezentantul", „locţiitorul" şi „trimisul" acestuia. August nu are acces decât la mărunte obli- gaţii şi sâcâitoare îndatoriri, asumate mereu numai „de dragul lui", al augustului părinte. Dar până şi Goethe, ca ministrul cu cea mai îndelungată vechime al ilustrului său protector, marele duce de Sachsen-Weimar Cari August, nu mai îndeplineşte decât funcţii onorifice — precum pe vremuri Albrecht al II-lea şi apoi fratele său mai mic, Klaus Heinrich, „alteţă regală" şi el, cu „merite înnăscute" şi îndeplinindu-şi strict formal „înalta

profesie". August von Goethe are însă „ochii zeului Amor", îi seamănă mai degrabă escrocului Felix Krull, substitutul de artist, înlocuitorul fantast al semenilor cu virtuţi indubitabile. La Thomas Mann, şi cei cu, şi cei fără valoare autentică pot ţine locul altora investiţi cu un statut real de rang diferit: de la Detlev Spinell şi chiar Tonio Kroger până la Felix Krull şi chiar Iosif, întrucât până şi Iosif e un înlocuitor, distins şi destins, al tatălui său Iacob şi al divinului lor Tată...

Am lăsat la sfârşitul rezumării întrevederilor Charlottei pe cea cu doctorul Riemer, pentru că, deşi anterioară discuţiilor cu Adele şi cu August, îmi pare superioară ca relevanţă, anume în descrierea antinomiilor lui Goethe, pe care apoi le completează şi acelea. Ca secretar al excelenţei sale, doctorul Friedrich Wilhelm este cel mai bine situat pentru a le comenta, cu îndârjire şi înfrigurare. Zbaterea lui între fidelitatea asumată faţă de maestru şi chinul de a fi nesocotit, umilit, jertfit de acesta e întâia punere în ecuaţie a situaţiei — a situării — tuturor slujbaşilor şi slujitorilor excelenţei sale. Nu atât logodnicului îi este logodnica adusă jertfă, cât amândoi, tată- lui-socru, precum lacheii, secretarii, iubitele, sortiţi fără excepţie lui, oferiţi ca ofrande marelui zeu păgân.

August va reintona motivul „renunţării" („Entsagung"), după ce doctorul Riemer îi va fi dat glas în fortissimo, spre a-i sugera Charlottei cât de „complici în chinuri" sunt ei doi, în perspectivă ei trei, patru, nenumăraţi. Existenţa sa dulce şi amară, onoarea dulce inextricabil amestecată cu onoarea amară, atestă „renunţarea la sine însuşi, slujind o cauză străină". Riemer renunţă la învăţământul superior, finalmente nici pe munca sa didactică mai modestă nu pune preţ, deoarece — la propriu şi la figurat — „scrie după dictatul" geniului tolerant şi intolerant, generos cu oamenii şi dispreţuitor faţă de fiecare om în parte, lângă care nu poţi să nu încerci o satisfac

ţie mereu îndoită cu îndoiala, cu neliniştea. De aceea îl tulbură „problema demnităţii" — în nedemnitate, desigur, căci soţia lui nu este de fapt soţia lui, ci „un copil al acelei case" (cum va trebui să ajungă cu timpul şi Ottilie), o casă princiară sufocantă, în care domneşte un tiran adorat, un dumnezeu care mai e şi diavol, care întruchipează atotcuprinderea şi nihilismul, iubirea

absolută şi absoluta indiferenţă. Dar dacă el, Riemer, cunoaşte atât de bine faţa complementară a măreţiei suverane, ironia şi ea suverană, răceala, nepăsarea, rigiditatea, „scepticismul lui Proteu", atunci pentru ce îşi asumă el rolul tragic şi tremurul neputincios al mâinii, rimă perfectă cu tre- murul capului doamnei Charlotte Kestner?! Din acelaşi motiv, se înţelege, din nevoia „să am un rol în această istorie". în exact această perspectivă se va strădui şi Tamar, decisă să intre în istorie pe poarta principală, prin Iuda-Iehuda, predestinatul pentru rolul major frate al lui Iosif. La drept vorbind, şi Iosif va avea aceeaşi grijă, ca nu cumva să fie expulzat din marea istorie, chiar dacă va trebui să se mulţumească în final cu un rol colateral, totuşi esenţial în salvgardarea neamului său. Or, Iosif îşi începuse existenţa aventuroasă printr-o narcisiacă „autooglindire", când se aplecase „fermecat către reflexul propriei sale frumuseţi" — atâta doar că acum citez cuvintele Charlottei cu privire la „tânărul zeu" de odinioară care parazitase pe legătura dintre o altă logodnică şi un alt logodnic, spre a-1 da la iveală pe Werther...

Riemer şi Charlotte se simt ca frate şi soră, după cum Charlotte îi va privi pe Ottilie şi pe August ca pe fiica şi pe fiul ei. „Renunţarea" şi „închircirea" „stau foarte aproape una de alta"; dar, totodată, „renunţarea" face ca „posibilul" să domine „realitatea". Cele două laturi dau un singur efect, vom afla în final, „posibilul chircit" („das verkiimmerte Mogli- che") al operei, de dragul căruia Goethe a ales „renunţarea" la viaţă. Jertfele aduse de alţii măreţiei sale nu anulează faptul primordial că el îşi este sieşi jertfă, o fiinţă „atât de echivocă" în androgina sa existenţă de creştin şi de păgân, de ţărână şi de germen, de flacără şi de fluture care se năpusteşte către lumânarea ce se consumă arzând, jertfindu-se pe sine şi mai jertfindu-i şi pe ceilalţi.

Renunţările lor se acordează cu renunţările lui, inclusiv la Charlotte Kestner sau la Marianne Willemer, pentru ca realul să se metamorfozeze, ideal, în Werther ori în Divan. Tot ce ves- teşte prima jumătate din Lotte la Weimar adevereşte a doua sa

jumătate. De la „tirania naturală" exercitată de maestrul în preajma căruia prima poruncă — ne-o spune Adele Schopen-

hauer — sună din nou „Să nu ai alţi dumnezei în afară de mine!", ajungem la directa confirmare, împreună cu suplimentările care dau reversul pozitiv maximal, inclus în interdicţie. Dimineaţa monologărilor interioare, doar când şi când întrerupte de servitorul Cari (în realitate Ferdinand, rebotezat prin voia stăpânului peste cuvinte!), de copistul John şi de fiul August; prânzul oferit Charlottei, la care rosteşte „«Cuvântările de masă» ale lui Luther"; şi mărturisirile ultime din seara de după spectacol, cu urarea finală, „Pace bătrâneţii tale" (cu subînţelesul: „Pace bătrâneţii mele", mereu neîmpăcate): toate se adună ca într-o zi ideală din viaţa lui Goethe, rezumativă pentru câte făptuise şi n-a încetat încă să făptuiască.

Mult dezbătută, de către comentatori, măsură labilă, între „feţele" goetheene opuse şi complementare, îşi serbează acum apogeul. Mai ales ţesătura uriaşului monolog matinal probează virtuozitatea romancierului, cunoscătoare şi improvizatoare. Capitolul e construit după principiul contrapunc- tic, adică „punct contra punct", gândurile neobişnuite dintr-o dimineaţă obişnuită a maestrului le întrerup de mai multe ori scurtele replici date ajutoarelor, care îi sunt trebuincioase dar îl mai şi agasează prin slugărnicia cu care încearcă să-i intre în voie. Omul mare se gândeşte doar la sine, la fostele şi proiectatele sale opere. El evită orice îi stă în cale sau îl disturbă, orice boală, agonie, moarte, chiar şi moartea prietenului Friedrich Schiller ori a soţiei Christina Vulpius; după cum şi pe mama sa o neglijase, nevizitând-o, ci fericind-o cu câte un exemplar din cărţile apărute. Contează viaţa lui şi, numai de dragul acesteia, viaţa lor. Iar stima o rezervă doar celor egali, tot pentru fapte mari predestinaţi: aleşii conştienţi că el este Alesul! îi recunoaşte pe prinţi, în primul rând pe alteţa sa marele duce de Weimar, care l-a recunoscut în predestinările sale excepţionale; şi, din acelaşi motiv, pe Napoleon, care a dovedit aceeaşi „rezistenţă în viaţă" ca şi el. A ţinut la Schiller, deşi acela fusese un „nebun al libertăţii", dar îi era egal în operă, singurul care îi înţelesese cu adevărat creaţia, îi pătrunsese dintr-o ochire proiectele; din păcate însă, beneficiase cu zgârcenie de timp, condiţia împlinirii depline. Ei şi numai ei i-au împărtăşit „diletantismul", zeiesc-demonicul dar (şi har) oferit geniului. Din acest înalt diletantism s-au inspirat Schiller şi Napoleon, se inspira în continuare el însuşi, în atât de varia

tele sale preocupări ştiinţifice şi artistice. El, Goethe, a rătăcit prin multe sfere şi prin multe epoci, precum „jidovul rătăcitor", precum împăratul condamnat de-acum înainte să fie o „Etnă astupată", „înlănţuitul Prometeu" pe Sfânta Elena, insula purtând acelaşi nume cu Elena din Faust, frumoasa de el reinventată. Aşa a trudit el întreaga viaţă, a iubit „osteneala" şi nu „exaltarea", s-a ostenit de la Werther la Divan, în ultimul l-a repetat pe primul, s-a întors prin Marianne la Lotte. A îndrăgit viaţa, „unitatea vieţii", veşnica întoarcere la viaţă, doar în acest sens şi „patologie". (La 4 august 1934, Thomas Mann îi aminteşte lui Karl Kerenyi accepţiunea în care Goethe folosise termenul de „patologic", echivalent cu „legat de suferinţă", „pătimaş"; iar aceluiaşi adresant îi va explica, la 16 februarie 1939: „Repetarea vieţii, intensificată în spirit, deşi cu o vitalitate mai scăzută, e una din temele principale din Lotte la Weimar, căci o repetare de acest fel a trăirii din timpul episodului cu Lotte reprezintă de fapt dragostea lui Goethe-Ha- tem faţă de Marianne Willemer. Pe deasupra o mai chema şi Jung" — anume pe Marianne von Willemer, născută Jung, inspiratoarea poeziilor de bătrâneţe din Divanul apusean-răsări- tean, evocat de Thomas Mann şi prin motoul romanului său.)

Cum să nu-1 sâcâie pe Goethe, în meditaţiile sale, temenelile inofensivului Cari şi linguşelile „dobitocului" John?! Acesta din urmă îşi recunoaşte fostele simpatii revoluţionare, pe care acum le reneagă cu multă fervoare, ţinând să-şi probeze conformismul într-un post de cenzor prusac, pentru care cere o recomandare din partea stăpânului, un conservator fără îndoială, scârbit însă de orice radicală schimbare la faţă, deci şi de acest oportunism extrem. Şi cum să nu-1 deranjeze propriul fiu, în care nu vede decât „un surplus, un epilog", dacă îl smulge din nobilele-i preocupări, spre a-i pretinde un lucru „penible", revederea bătrânei doamne Kestner, o situaţie încordată ce reclamă prudenţă, chibzuială?! „Trecutul se aliază cu nebunia împotriva mea, ca să provoace tulburări şi dezordine." Or, numai trecutul ordonat între filele unei cărţi poate fi aliatul chibzuinţei.

Refuzul tulburărilor, sociale şi sufleteşti, din acea dimineaţă, continuă în „cuvântările de masă" de peste trei zile. Sunt cuvântări parcă lutheriene, deşi relaţia cu firea saxonului

tumultuos o marchează împotrivirea chiar şi în pastişare. „Neplăcută existenţă să fii în luptă şi în contradicţie cu un neam din care totuşi faci parte şi înlăuntrul căruia te mişti!"

Aşa gândea şi în acea dimineaţă, când a disociat „germanismul" lor, filistin şi grosolan, învăluit în aburul mistic, gata de bâtă şi orice exces, de „germanismul meu", încrezător în libertate, cultură, multilateralitate şi dragoste. „Nu pot să mă sufere, foarte bine, nici eu nu pot să-i sufăr, aşa că suntem chit." Acum, la masă, vorbeşte la fel: „Germanii noştri sunt un popor afurisit, se poartă întotdeauna rău cu prorocii lor, ca şi evreii [...]". Şi istoriseşte, cu vioiciune dramatică, noaptea pogromului de la Eger, din care singurului evreu supravieţuitor oraşul îi acordase titlul de cetăţean de onoare. Pasajele următoare insistă asupra similitudinii dintre felul de a fi german şi evreu — în termeni semnificativi mai mult pentru emul 1939 decât pentru 1816. Apoi, „cuvântările" detaliază alte poveşti cu tâlc, precum întâmplarea cu copia după zeiţa pictată de Leonardo, de care s-a înamorat un tânăr, dovadă ridicolul sărut de pe sticla exponatului de muzeu: o aluzie nedelicată la îndrăgostirea Charlottei de propriile ei iluzii.

în tot acest răstimp, Lotte se simte ba stânjenită, ba înfiorată, căci amfitrionul, deşi spune lucruri interesante, se poartă nefiresc, incomod, stingheritor, urmăreşte atent efectul produs, dar mai cu seamă zădărnicirea oricărei intervenţii capabile să-l pună în dificultate. El se apără de lume, de intruşii neaveniţi în propria lui lume. In ultima lor întrevedere imaginară, din trăsură, Charlotte îi mărturiseşte cât de puţin comod s-a simţit în casa lui artistică, în cercul vieţii sale, unde persistă „ceva apăsător şi aprehensiv", „ca în ţara unui împărat rău", continuu dornic de „jertfe omeneşti". Goethe doreşte însă finala împăcare, o lămureşte de aceea cu privire la jertfirea cu schimbul, echivalentă, a lor şi a lui; şi o asigură de „unitatea lumii", prin acest „joc al prefacerilor, chip schimbător", care cuprinde trecutul şi prezentul, posibilul şi realul, viaţa şi moartea. „Nachgefiihl, Vorgefuhl — Gefiihl ist alles": „Postsimţire, presimţire — simţirea e totul".

Cartea e ca o paranteză între exclamaţiile lui Mager, variind, în faţa miraculoaselor întâmplări la care asistă, acelaşi cuvânt:

„buchenswert", cu echivalările folosite în traducere, fie ca ceva „demn de a fi scris", fie ceva care „merită să fie scris" (excelentul traducător a uitat, desigur,, identitatea finalului cu începutul). Laitmotivele verbale străbat întreaga poveste. Recapitulez doar câteva. Goethe este „un om mare", ajuns „omul cel vestit". Pe vremuri el oferise iubitei sale „o sărutare de prinţ şi vagabond", venită parcă din altă lume. Tă

râmul înalt al Frumosului aparţine tocmai „bietului prinţ din lumea vagabonzilor"; formula „der arme Prinz aus Vagabundenland" prelungeşte o dualitate proprie şi lui Tonio Kroger, şi lui Klaus Heinrich. „Fiul unui om mare" nu e decât „reprezentantul", „locţiitorul" acestuia; şi scăpăm greu de bănuiala că în relaţia dintre August şi Johann Wolfgang Goethe romancierul a incifrat câte ceva şi din raportarea propriului său fiu, Klaus Mann, faţă de el, mereu dornic să-i egaleze performanţele scriitoriceşti, complexat de insuficienţa reuşitei, cu pecetea greu suportabilă de „fiu al unui om mare" înscrisă pe tot parcursul drumului străbătut, până la sinuciderea din 1949, din varii cauze, printre care subtextual putea figura şi aceasta. (Diferită este situaţia „fratelui" Heinrich, mai mare ca vârstă, mai mic ca succes, totuşi cu cărţi pe deplin validate, recunoscute la superlativ inclusiv de către Thomas.) Fiecare „supus" al lui Goethe („Untertan", după celebra formulă încetăţenită tocmai de romanul lui Heinrich Mann) este „frate" ori „soră" cu celelalte personaje, rudă întru suferinţă, „complici în chinuri". Sunt cu toţii „victime" ale „monstrului fără ţel şi odihnă", incifrând în profunzimi „o taină păgână". Constrânşi la „renunţare", ei vor şi nu pot redobândi „demnitatea", suferă pentru „laşitatea" asumată de bună voie, dar nu cu voie bună, ci crispat, cu mâna tremurând sau cu capul tremurând. Fiecare rezistă şi osteneşte sub lespedea unei vieţi echivalente cu „posibilul chircit". Dar, situat la antipod, nu jos ci sus, nu sclav ci stăpân, Goethe împărtăşeşte — şi este taina vieţii şi operei lui, finalmente deconspirată — aceeaşi condiţie: şi el osteneşte, şi el rezistă, şi el se reprezintă, şi el este propriul său reprezentant, şi el îşi jertfeşte viaţa reală de dragul operei ideale, care şi ea este un „posibil chircit". Ce e sus este şi jos, şi invers; lecţia lui Iosif a fost însuşită; povestea acestuia, temporar întreruptă, se află de

fapt în plină desfăşurare, nu întâmplător a vrut încă Goethe să o amplifice, după cum a vrut să prelucreze şi mitul indian despre „capetele schimbate" — proiecte oferite spre realizare unui târziu „fiu" al său, dintre poeţi.

Şi acesta va fi un german ajuns din cauza istoriei în conflict cu germanitatea şi cu exponenţii ei de marcă, admiraţi şi amendaţi. Şi el va fi cam rigid, incomod, şovăitor, nu prea simpatizat de cei obligaţi să-l admire — motiv de „autoflagelare" şi de „autoironie". Şi el va trebui să se încreadă în rezistenţa prin voinţă şi în dărnicia timpului, în unitatea vieţii sale

şi în unitatea lumii contemplate, în jocul prefacerilor, ca pre-simţire, postsimţire, simţire!

In finalul prelegerii sale despre Werther, din 1941, Thomas Mann evocă vizita din 1816 a Charlottei la Weimar şi conchide: „Cred că pe baza acestei anecdote s-ar putea întemeia o povestire care te pune pe gânduri, de fapt un roman care ar putea da câte ceva despre simţirea şi poezia, despre demnitatea şi decăderea vârstei, un pretext pentru o imagine pătrunzătoare a caracterului lui Goethe, ba chiar în general a geniului. Poate se va găsi poetul care s-o realizeze."

De doi ani, din 1939, se şi găsise. Tot în 1941, la 7 octombrie, Thomas Mann îi scria prietenei şi comentatoarei sale Ag- nes E. Meyer: „Lotte la Weimar n-a prea fost decât un succes de stimă." Norocul culturii e putinţa de a metamorfoza stima în- tr-un succes durabil.

5

Tema goetheană a culminat în Lotte la Weimar. Au mai urmat însă câteva conferinţe-eseuri şi numeroase scrisori despre „tatăl" simbolic. Uber Goethes „Faust" şi Goethes „Wert- her" provin din ciclurile respective de prelegeri ţinute la Universitatea din Princeton, prelucrate parţial în vederea publicării din 1939 şi 1941. Phantasie uber Goethe şi Goethe und die Demokratie reprezintă sintezele finale, din 1948 şi 1949, prilejuite de sărbătorirea naşterii maestrului, în 1949. Din acelaşi an jubiliar datează şi un text cu adresă mai accentuat politică, tipărit iniţial sub titlurile Goethe: Faust şi Mefisto (în engleză) şi Goethe, das deutsche Wunder, Goethe, miracolul german (în germană), şi ulterior rebotezat Die drei Gewaltigen, Cei trei

titani; îl voi reţine, sub această denumire, în cadrul capitolului următor.

In timp ce avansa în Faust II, Goethe îşi păstrase ataşamentul neştirbit pentru Werther. Thomas Mann se conformează modelului şi sub acest raport, parcurge cu iubire calea de la romanul epistolar de tinereţe la drama poetică de bătrâneţe. El se întoarce mereu la tânărul Werther sub chipul tânărului Goethe, care o îndrăgise pe Lotte Buff „ca cel de-al treilea (als Dritter)"; şi ajunge să-şi explice reinterpretarea romanescă, în

scrisoarea din 18 iunie 1951, până şi unei stră-strănepoate a eroinei de odinioară, prin potriveala sorţii purtând tot numele de Charlotte Kestner. De fapt el este însă atras din ce în ce mai mult de Faust, evident din pricina „dublării" lui din Doctor Faustus. La drept vorbind, nici nu avem cum să departajăm cauza şi efectul, succesivele noi lecturi, comentate, din poemul goethean şi propriul roman faustic. Ne e limpede doar evidenţa centrării interesului pe Faust — dovedită şi de „romanul unui roman" Cum am scris Doctor Faustus (cu un moto, e drept, din Poezie şi adevăr). Traseul acestui interes în creştere poate fi urmărit şi în scrisori: referiri la romanul său, la „plăsmuirea goetheană a Elenei", la elementul mitologic din „Noaptea Valpurgică clasică", precum şi la primele prelegeri de la Princeton despre Faust (Către Karl Kerenyi, 6 decembrie 1938): prelegeri care n-au reprezentat decât un „început de elan", redeschizându-i pofta de a mai scrie „cândva un adevărat eseu mare despre Faust", centrat pe partea a doua (Către Agnes E. Meyer, 12 iulie 1942) — o intenţie nerealizată; cu mărturisirea că „printre cele şase opere pe care le-aş lua cu mine ca lectură pe o insulă pustie" ar figura cu siguranţă Faust (Către Bernhard Boehmke, 20 februarie 1950). „Cercul lecturilor" îşi recunoaşte acest nucleu, cu apel la cărţi proprii: „orice lucru german mai acătării are ceva din Faust", ca atare „mult", deşi „nemărturisit", are Muntele vrăjit şi Iosif, iar făţiş are Doctor Faustus. Viaţa compozitorului german Adrian Le- verkiihn, povestită de un prieten (Către Erich von Kahler, 20 decembrie 1944); povestea compozitorului damnat propunân- du-şi, cum ştim, să aducă un important corectiv de esenţă germană modelului, marcat de ceea ce o altă scrisoare numeşte „amuzicalitatea şi

antimuzicalitatea lui Goethe" (Către Kurt Westphal, 5 martie 1950).

Las la o parte alte mărturii epistolare cu privire la „old Goethe" (Către Hans Reisiger, 19 martie 1949), spre a corela accentele din eseurile târzii, întâi, cu motive din romanele lui Thomas Mann care nu par goetheene; apoi, cu Goethe însuşi, aşa după cum apare el fie în imagistica din Lotte la Weimar, fie în explicitări teoretice mai vechi.

Faust, le explică studenţilor conferenţiarul, este „opera-simbol" a creaţiei date, ca şi a întregului Occident. Personajul titular e „reprezentantul" omului, tinde „către atotuman" („ins Allmenschliche"), se aliază cu Mefisto, „stăpânul focului", datorită lui cunoaşte iubirea ca pe o autentică „sărbătoare diavo

lească", şi anume prin „visătoarele confundări" ale Elenei cu Gretchen. Observaţiile privesc, în egală măsură, poemul analizat şi căutările personale de o viaţă. Elena a fost visător confundată cu Gretchen, precum Marianne cu Lotte. Faust, aliat cu Mefisto, este un copil al umanităţii care îi produce acesteia griji, „ein Sorgenkind der Menschheit"; or, un asemenea „Sorgenkind" a fost, şi a şi fost numit, Hans Castorp. „Goethe nu s-a omorât, pentru că avea de scris Werther — şi multe încă"; ţinem însă minte cum, vizitându-şi soţia într-un sanatoriu de tuber- culoşi, îndemnat de medici să se supună şi el unui tratament similar cu al pacienţilor, Thomas Mann a preferat să se întoarcă acasă, de pe „munte" la „şes", pentru a scrie compensator Muntele vrăjit (sau, dacă-mi este permis să fantazez, decât să-şi ia viaţa, ca fiul său Klaus, să scrie Alesul) — tocmai spre a depăşi, prin creaţie, „dispoziţiile mortale".

Prin partea a doua din Faust, în genere, şi prin „unirea Faust-Elena", în speţă, Goethe pătrunde într-o lume antică timpurie, păgână şi creştină, „într-o epocă a escrocheriei (Hochstaplerei) mitice" , de „şarlatanie mitică", în care erau la mare cinste „escroci (Hochstapler) religioşi, înşelători şi autoînşelători", precum Simon Magul sau ... precum Iosif, cu trăsăturile lui de Felix Krull. Cuvântul „Hochstapler" trimite clar la Felix, combinaţiile dintre şarlatanie şi mitic — la Iosif. Iar pentru ca să nu avem nici un dubiu, eseistul indică „întoarcerea mitică, reincarnarea, transgresarea individualităţii în tipic", apoi insistă

asupra plăcerii lui Goethe de a se exersa „în tratarea umoristică a mitului". Prelegerile universitare despre Faust sunt situate între Lotte la Weimar şi Iosif, hrănitorul, reîncepută încheiere a tetralogiei. Iosif, nu mai puţin decât Faust, este un vlăstar al divinităţii care-i produce acesteia griji, „ein Sorgenkind der Gottheit", dispus să se încurce în câte o „drăcovenie anecdotic-umoristică, binevoitor acceptată de către Dumnezeu". Iosif bântuie prin aceste exegeze. Uneori faptul e mărturisit, de pildă atunci când, reamintindu-ne înălţarea lui Goethe la Weimar ca favorit, mentor al prinţului, ca suflet al guvernului, factotum în micul stat, autorul aduce vorba de înălţarea lui Iosif de către faraon la aceeaşi demnitate, „al doilea în regat" — şi s-ar fi putut, totodată, referi la rolul „alteţei regale" din cartea sa timpurie, care, ca şi târziul Iosif, „hrănitorul", şi-a asumat menirea, intim goetheană, de a reîntrona în ţara sa ordinea şi cumpătarea, inclusiv prin „spiritul de economie" („Sparsamkeit").

Cele două ultime studii despre Goethe sunt, pe cât de corelate tematic, pe atât de legate de meditaţiile anterioare sau de Lotte. Goethe a avut „o viaţă cu adevărat canonică", asemănătoare unei opere de artă, plină şi deplină. Pentru „deplinătate" a întreprins el călătoria de doi ani în Sudul clasic, italic, mediteranean, cu scopul de a se împlini ca „german european". Cunoaştem componentele acestei uniuni, dar ele reapar mereu: clasic plus mitic, copilăros plus demonic, urban plus diavolesc, ceva „încântător" plus ceva care „stârneşte fiori", Erasmus plus Luther, „lutherian" plus „bismarckian", protestant plus catolic, imperialism personal plus libertatea lui Proteu, nu totdeauna „bărbătesc" („männlich", precum Schil- ler) dar în plus mereu „omenesc" („menschlich"). E predispus la boli şi totodată robust, viril. Iubirea e pentru el „cea mai înaltă şi mai puternică formă a expansiunii sufleteşti", împărtăşeşte erotismul lui Zeus, compatibil totuşi cu distanţarea, „renunţarea", cu o lot mai pronunţată răceală. La bătrâneţe devine rigid, ceremonios, maniacal; în acelaşi timp, vrea să ştie totul, îşi accentuează propensiunea universală, ca un „Pan-amator" ce este. înzestrat cu „conştiinţa nobleţii", încrezător în „meritele înnăscute", el preconizează „educaţia calmă", „chielismul şi anti-vulcanismul",

conservatorismul politic („politisches Torytum"). Dar, în ultimele părţi atât din Fa- ust cât şi din Wilhelm Meister, experimentează aventuri şi proiecte fantastice, confirmă „bunăvoinţa", „simpatia", „curiozitatea", se încrede în ştiinţă şi cunoaştere, în „Wisscn", aşa încât anii târzii găsesc „o plăcere în universal-tehnic-raţionalul" („eine Lust am Weltweit-Technisch-Rationalen"), într-un cuvânt într-o raportare „bucuroasă faţă de viitor" („Zu- kunftsfreudigkeit").

Dacă Mefisto, prin negarea sa diabolică, întruchipează principiul antidemocratic, iubirea faustică a vieţii poate fi interpretată ca fiind democratică în esenţa ei. Textul jubiliar final aproximează tocmai această cvadratură a cercului: democratismul unui conservator, sceptic faţă de reformele liberale, aristocratic faţă de mase, mefient faţă de orice radicalism. Structural opus revoluţiei, prin Werther el i-a oferit totuşi revoluţiei franceze una dintre cărţile ei de căpătâi; apoi şi-a corectat „titanismul juvenil" printr-un Mefisto nihilist, dar slujitor al vieţii practice, împreună cu Faust parvenind la „acti- vismul" care vestea revoluţia economică şi tehnică din întreg secolul al 19-lea. Termenul „democraţie"' din titlul eseu

lui-conferinţă (ţinută, în 1949, în câteva ţări şi oraşe, printre care şi Oxford) pretinde a fi privit într-un sens larg. Retroactiv, el neagă cultul romantic al morţii, prospectiv susţine înnoirea raţională a civilizaţiei tehnice. „Ataşamentul lui la viaţă (Lebensverbundenheit), democratic în opoziţie cu aristocratismul poetic al morţii", să fie oare suficient pentru ca „democraţia europeană" să-l numere printre adepţii săi?! îndoiala unora e justificată; şi totuşi, asocierea e posibilă, inclusiv prin ceva ce i-a lipsit mult şi pentru multă vreme Germaniei dionisiace: prin „pragmatismul democratic".

Ghemul contradictoriu al „germanităţii", vrednică de a fi asumată şi depăşită, străjuieşte aceste meditaţii târzii. Thomas Mann îşi priveşte cu sentimente amestecate propria soartă, aceea de a fi fost mereu îndatorat, ca scriitor şi ca interpret, elementului natal, de-acasă, din patria sa („dem Hei- mischen"), iar nu celui străin („dem Fremden"). „M-am ruşinat de asta, m-am ruşinat de natura mea germanică (meines Germanistentums) [...], aş fi fost mai mulţumit de mine, dacă aş

fi trudit asupra lui Pascal, Diderot, Vauvenarges sau Wordsworth şi Keats, în loc de Kleist, Wagner sau chiar Goe- the." Ne apropiem de subiectul larg, al raportării bătrânului Thomas Mann, la german itatea lui şi a creatorilor săi dragi. Goethe face prin excelenţă parte din temă şi prilejuieşte confruntarea cu ansamblul ei. Scrisorile ultimelor două decenii atestă miza largă a fiecărui accent particular.

Două mărturii de la începutul perioadei. Tocmai la Goethe îi place să se gândească, fiindcă, în şi cu multele sale contradicţii, el „a preamărit raţiunea ca atribut al maiestăţii umane". (Către Karl Vossler, 4 mai 1935.) Nu i se pare drept să i se atribuie, prin interpretarea abuzivă a unor „fragmente" din Goethe şi Tolstoi, „un liberalism incapabil de a se opune făţiş iraţionalului şi antispiritualului"; ideea pe care a apărat-o şi acolo a fost „cea a echilibrului", dar de o vreme, „în urma presiunii iraţionalismului şi antiumanismului politic" „care-şi bate joc de orice echilibru uman", a trebuit să ajungă la „o atitudine pronunţat raţionalistă". (Către Harry Slochower, 1 septembrie 1935.)

Câteva dovezi mai târzii. „[...] Goethe, ca toţi oamenii noştri mari, ca Luther, Bismarck, Nietzsche, a fost o neînchipuită podoabă a germanităţii, însă, în calitate de putere ce i-a impus o pecete, a fost şi o fatalitate pentru ea." (Către Karl Kerenyi, 15 septembrie 1946.) „«Omul mare e o calamitate

publică», spun chinezii. Şi îndeosebi omul mare german. Oare Luther n-a fost o calamitate publică? Oare Goethe n-a fost una? Priviţi-1 bine, şi veţi vedea cât de mult din imoralismul nietzschean se ascunde în antimoralismul său adorator al naturalului." (Către Maximilian Brantl, 26 decembrie 1947.) „«Un scriitor german — un martir german», spunea încă la vremea sa Goethe, chiar şi el!" (Către A.M. Frey, 19 ianuarie 1952.)

„Cearta" cu germanitatea se tot ascute până la şi până după cel de-al doilea război mondial. Apoi, în ultimul an de viaţă, reversul pozitiv, dintotdeauna subliniat, pare să prevaleze, ca finală împăcare cu fraţii săi mai mari şi cu sine. O dedicaţie a marelui său frate, la propriu, de curând decedat, Heinrich, îl duce cu gândul la „vorba lui Goethe despre cearta prostească a germanilor în jurul chestiunii cine e mai mare, el sau Schiller: «Ar face mai bine să se bucure că au doi asemenea inşi!»".

(Către Guido Devescovi, 1 mai 1955.) Iar cu numai două luni înaintea propriei sale morţi, Thomas Mann situează noutăţile introduse de el în „proza germană" „pe linia ce descinde din marii creatori de limbă germani, cum sunt Luther, Goethe şi Nietzsche". (Către Martin Flinker, 14 iunie 1955.)

F

GERMANIA SI GERMANII

t

1

Goethe oferă terenul privilegiat spre a proba legătura inextricabilă dintre proza şi eseistica lui Thomas Mann. Demonstraţia ar putea-o susţine Schiller sau Fontane, Kleist sau Hauptmann, totuşi nu la un similar nivel de relevanţă. Fapt e că, de la un moment dat, autorul nostru îşi dublează practica artistică prin teoretizarea ei, întemeindu-se pe exemplul propriu şi pe cel al altor creatori. Conferinţele şi studiile lui compun — alături de scrisori şi jurnale — „cealaltă faţă" a operei, complementară, luminându-se reciproc cu romanele şi povestirile.. Chiar şi fără a epuiza această interacţiune, importantă la orice scriitor care se asumă şi ca teoretician, decisivă în cazul de faţă — eseistica merită, oricum, să fie invocată şi relativ de sine stătător, pentru valoarea ei intrinsecă. Ea a ajuns mai târziu şi mai parcimonios la cititorii deseori reticenţi faţă de textele speculative. S-ar putea întâmpla ca ei nici să nu fi avut suficient acces la asemenea scrieri, în cazul în care traducerile au fost puţine şi amânate: situaţia cititorilor români. Treptat, beneficiari în propria lor limbă ale tuturor romanelor şi povestirilor lui Thomas Mann, ei nu au până acum la îndemână decât un număr restrâns de eseuri; o lacună, faţă de care nu strică puţină acribie în reconstituirea lor. Fără să mă încumet să acopăr un teritoriu atât de vast, adică o bună jumătate din cantitatea moştenirii (mult mai mult, dacă pun la socoteală şi volumele de jurnale, editate de-acum în original), adaug „modelului Goethe" alte câteva înrudite, anume pe Wagner, Schopenhauer şi Nietzsche, primii învăţători ai

lui Thomas Mann şi însoţitorii lui pe parcursul întregii sale vieţi, personalităţi în măsură să exemplifice şi ei raportarea la destinul germanităţii, ajunsă obsedantă pe măsura confruntărilor istorice, din ce în ce mai grave, în prima jumătate de veac.

Autorul se decide abia în al patrulea deceniu de viaţă să debuteze cu eseuri, autobiografice (Bilse şi eu, 1906), de portretizare literară (Bătrânul Fontane, 1910), politice (Friedrich şi marea coaliţie, 1914). După aceea va da însă continuu în vileag, până în ultimul an de existenţă, meditaţiile sale din toate aceste trei sfere.

Spicuiesc din titluri, în ordinea inversă a domeniilor. Adresa politică, tot într-o perspectivă spirituală, domină Consideraţiile unui apolitic (1918), ample, controversate, ulterior parţial retractate; textele din perioada Republicii de la Weimar, Despre republica germană (1923), sau Alocuţiune germană. Un apel la raţiune (1930); scrierile tot mai hotărât anti- naziste din anii treizeci, Suferinţă pentru Germania. File de jurnal din anii 1933 şi 1934, apoi, Atenţie, Europa, contribuţie la sesiunea „Comitetului Internaţional de Cooperare Intelectuală" din 1935, apelul din acelaşi an Către Comitetul Premiilor Nobel pentru pace, Oslo, în care propune să i se atribuie suprema distincţie lui Cari von Ossietzky, tribunul antifascist pentru ideea de pace, deportat într-un lagăr de concentrare (premiul îi va fi acordat în 1936), acel Schimb de scrisori cu Bonn (1937) prilejuit de radierea sa, de către Facultatea de Filoso- fie, de pe lista doctorilor onorifici ai Universităţii din Bonn, Spania (1937), articol legat de războiul civil; după imigrarea în SUA., conferinţa ţinută în cincisprezece oraşe americane, Despre viitoarea victorie a democraţiei (1938), articolele Fratele Hitler (1938, tipărit în 1939) şi Această pace (1938), manifestul de la Princeton Către lumea civilizată (1938), preluat aproape integral în cuvântarea Duşmanul omenirii (1939), apoi Cultură şi politică (1939), [Cuvânt la „Conferinţa internaţională a scriitorilor din New York"] (1939), succesivele participări publicistice la lupta antihitleristă, Acest război (1940), ciclul apelurilor radiodifuzate, prin intermediul BBC., Ascultători germani! (din octombrie 1940 până în noiembrie 1945), conferinţa Destin şi menire (iniţial ţinută la Washington, în limba engleză, sub titlul Războiul şi viitorul, 1943), Sfârşitul (1945), cuvântarea de la Library of Congress, Washington, Germania şi germanii (1945), scrisoarea deschisă către Walter von Molo, De ce

nu mă întorc în Germania (1945); ca şi seria intervenţiilor şi de-

claraţiilor postbelice, în engleză, franceză, germană, de până la mesajul [împotriva reînarmării Germaniei] (1954). Toate aceste scrieri politice au fost editate şi reeditate deseori, recent în „Frankfurter Ausgabe", seria „Gesammelte Werke in Einzelbänden" („Opere complete în volume distincte"), printre ele, separat, studiul Betrachtungen eines Unpolitischen, şi, în două volume, articolele, potrivit cu marea cezură din viaţa autorului, dinainte şi de după emigrare, Von deutscher Republik. Politische Reden und Schriften in Deutschland şi An die gesittete Welt, Politische Schriften und Reden im Exil.

Explicitările propriei vieţi şi creaţii le reunesc, în aceeaşi serie, două volume (cu unele adaosuri). Mărturiile despre propriile cărţi se referă, între altele, la drama Fiorenza (1908), romanul Alteţă regală (1910), idila Cântec despre copilaş (1921), povestirea Dezordine şi suferinţă timpurie (1926), romanele Muntele vrăjit (1939) şi Iosifşi fraţii săi (două, în 1942 şi 1948), un capitol din Casa Buddenbrook (1947), romanul Alesul (1951).

Last but not least, în probabil cea mai importantă parte a eseisticii putem situa portretele de autori, de la primul, Bătrânul Fontane, la ultimul, din 1955, Eseu despre Schiller. Pe lângă adnotările de mai redusă amplitudine şi importanţă, dar în completarea aceloraşi autori, studiile iau în dezbatere creatori germani şi câţiva străini, majoritar scriitori, plus doi filosofi, un psiholog, un compozitor, un artist plastic. Germanii sunt Chamisso, Fontane, Goethe, Hauptmann, Heine, Keller, Kleist, Lessing, Platen, Schiller, Storm, apoi Schopenhauer şi Nietzsche, împreună cu Freud şi cu Wagner; străinii — Ce- hov, Cervantes, Dostoievski, Tolstoi, Shaw şi Michelangelo. Parte din aceste studii au fost reunite, succesiv, sub titlurile Pătimirile şi măreţia maeştrilor (6 eseuri despre 5 autori, în 1935, reeditate în acelaşi an şi în cel următor), Nobleţea spiritului (16 texte despre 12 autori, în 1945, cu reeditări în 1948 şi 1960), din nou Nobleţea spiritidui (30 texte despre 19 autori, în 1960); pentru ca ele toate să fie reunite, sub titlul iniţial, Pătimirile şi măreţia maeştrilor (61 eseuri despre 21 autori) — Leiden und Grofîe der Meister, ediţie şi adnotări de Peter de Mendelssohn, în 1985, la tradiţionala editură a lui Thomas Mann, S. Fischer Verlag din Frankfurt am Main (pentru scurt timp, în emigrare, numită Bermann-Fischer Verlag, prin alăturarea de numele

întemeietorului ei, Samuel Fischer, şi a ginerelui Gottfried Bermann Fischer).

Voi folosi prioritar acest din urmă volum de o mie şi două sută de pagini (nu şi un alt volum, care conţine exegeze şi mici contribuţii despre literatură şi artă). El reuneşte unsprezece scrieri consacrate lui Goethe (parţial îi sunt dedicate şi texte prezente în alte volume, inclusiv politice), apoi despre Wagner — zece, Fontane — cinci, Hauptmann — patru, Freud — trei, Lessing, Schiller, Kleist, Chamisso, Platen, Hei- ne, Nietzsche — câte două, iar despre ceilalţi — câte una. Ele au fost aproape totdeauna prilejuite de momente festive, în forma lor iniţială au fost de obicei rostite cu ocazia unor omagieri, sau au prefaţat volume, câteodată, cu ulterioare precizări de intenţii, adresate unor reviste ori sub formă de scrisori deschise. Aşadar, în primă instanţă, simt portretizări ocazionale. Aşa se explică absenţa unor autori iubiţi şi recitiţi de către autor, dintre negermani (Shakespeare, Balzac, Gogol, Tur- gheniev, Leskov, scandinavii) şi chiar germani (Kafka, Musil, Hesse ş.a.). în schimb, prezenţele atestă nu doar pretextele născătoare, câte o comandă pentru un prilej şi o dată precise, ci limpezesc, totodată, un sistem de „afinităţi elective", sub impulsul şi de dragul cărora au fost acceptate cu gratitudine ofertele. Aproape de fiecare dată, slujirea altuia el a pus-o şi în propriul său serviciu, spre a-şi lumina mai deplin arta, prin răsfrângerile altor „maeştrii" suferinzi şi măreţi. îmbinarea astfel obţinută întrunea meticulozitatea obiectivă în reconstituirea modelelor şi subiectualitatea confesivă rareori reprimată. împrejurarea, caracteristică nu doar compartimentului dat, ci întregii creaţii scriitoriceşti, relativizează şi deosebirile dintre eseuri, fie ele autobiografice, politice sau culturale, adică amintita tripartiţie convenţională de ordin editorial, dar şi dualitatea globală, eseistica şi proza, măcar parţial suspendată şi transgresată din ambele direcţii: prin substanţa meditativă a romanelor şi povestirilor, prin inserţia imaginilor artistice în conferinţe şi eseuri.

Ataşamentele şi dominantele le deconspiră de îndată un tur de orizont rapid asupra opţiunilor familial-familiare care străbat ansamblul operei, inclusiv elogierile unor spirite fraterne,

laolaltă cu posibile distanţări şi cu o autoironie volup- tuos afişată. Multe fuseseră prefigurate încă din Casa Budden- brook, romanul de familie al unui Biirger hanseat, de la acel „fin de siecle" (sau „belle epoque") în care tânărul romancier încă nu se îndeletnicise în paralel cu publicistica orală ori scrisă. Şi totuşi, romanul debutului şi povestirile care l-au împrej

muit şi i-au urmat, cu atât mai evident Muntele vrăjit, sinteză care, în acord cu studiile prezente între timp, încoronează etapa antebelică de creaţie, dar după întâia prăbuşire naţională — ele limpezesc toate, din depărtare, şi notele distinctive ale eseisticii viitoare, de până după următoarea catastrofă, cu urmări şi mai terifiante.

încă un paradox merită aici desluşit: pătimaş interesat de prezent, Thomas Mann rememorează mereu trecutul, pentru ca să priceapă şi să ne ajute să pricepem acele vremuri aparent apuse. Obiectivul său nu poate fi nesocotit. El se bazează însă pe o triplă înrădăcinare: în cultura germană, cea dintot- deauna prioritar explorată şi preţuită; în Biirgertum, starea socială de mijloc, care, prin exponenţi ai săi de frunte, a impulsionat decisiv cultura germană; şi, de regulă, în secolul al 19-lea, în care au trăit, integral sau parţial, dar de care au fost în orice caz legaţi, chiar dacă pro şi contra, autorul şi „eroii" săi principali dintre scriitori, filosofi, compozitori. Referindu-se deseori la acest secol, memorialistul îi constată antinomiile, decăderea, sfârşitul nu doar calendaristic, ci şi ca model spiritual, îl retrăieşte totuşi cu dragoste îndurerată ca pe veacul lui şi veacul alor săi, de la care, oricât ar fi şi ar merita să fie depăşit, omenirea are încă de învăţat, tocmai pentru a se regenera, fie şi în alte coordonate.

Thomas Mann e mai german decât mulţi confraţi contem- porani, deşi el vizează — şi visează — universalitatea; e mai Biirger decât ei, în virtuţile şi chiar limitările lui, cu toate că se deschide general-omenescului democratic şi social; e mai ataşat veacului în care şi-a trăit doar primii douăzeci şi cinci de ani, dar al cărui spirit l-a purtat cu sine până după mijlocul secolului următor, tot mai dornic de a se ralia în final noilor principii ale acestuia, sperate ca fiind sănătoase, tendinţelor lui presupus dezrobitoare abia în viitor. Dacă ar fi să dau un numitor comun

acestor legături, el s-ar numi romantism, cea mai ilustră tradiţie germană „burgheză" („biirgerliche") din secolul al 19-lea. Iar dacă ar fi să adun laturile componente şi opuse ale eforturilor pe care Thomas Mann le-a depus o viaţă întreagă, inclusiv în eseuri, aş reţine, pe de o parte, valorificarea moştenirii romantice de către unul situat în interiorul şi în prelungirea ei, dar, pe de altă parte, adnotarea, chiar admonestarea, şi măcar parţiala depăşire a ei, de pe poziţii raţionale, în acest sens „realiste". E vorba de o altă modalitate de Auf- hebung, de conservare-transgresare, efectuată cu dragoste şi

neînfricare. în acest fel, modelul german-„burghez"-tradiţio- nal a fost obligat să suporte corective, parcă atât din partea unui europenism teoretic francez, cât şi din partea unei mon- dializări practice nord-americane. Thomas Martn a devenit permeabil faţă de ambele, s-a apropiat de ataşamentele franceze din tinereţe, îndrăgite de fratele său Heinrich, şi de cele americane împărtăşite de către preşedintele Roosevelt; dar matca nu şi-a părăsit-o: a supus-o doar unei remodelări din interior, nevrând să fie un renegat, cu toate că şi-a asumat destule negări.

Voi renunţa la succesiunile cronologice; voi trece de la în- ceput la enunţuri globale şi finale cu privire la germanitate, ne- obişnuit de radicale pentru un conservator inveterat; şi abia prin prisma lor mă voi întoarce, tot în afara strictei consecu- ţii, la cei trei germani de vârf anunţaţi, compozitorul Richard Wagner şi cei doi filosofi, Arthur Schopenhauer şi Friedrich Nietzsche, cărora cel obsedat de substanţa naţiunii sale le-a compus pătrunzătoare „fişe ilustrative".

2

Meditaţiile târzii au luat o turnură ascuţită în paralel cu elaborarea romanului Doctor Faustus. Timpul presa autorul să lumineze tenebrele istoriei germane, care duseseră’la cel de-al doilea război mondial. Mereu însetat de echilibru şi reechilibrare, Thomas Mann s-a văzut pus în situaţia incomodă dar imperativă de a radiografia cu neiertare cauzele şi efectele tragediei germane, metamorfozată în vina de a fi multiplicat tragediile altor etnii, naţiuni, indivizi fără de număr.

Nouă ne apare cât se poate de clar acest paralelism, încă ascuns auditoriului conferinţei Germania şi germanii, rostită la

vârsta de şaptezeci de ani, în Biblioteca Congresului din Washington, la 29 mai 1945, adică exact la mijlocul compunerii noului Faustus. Prelegerea intona cu putere motivul damnării compozitorului Adrian Leverkiihn şi a naţiunii sale greu încercate. Ca atare, ea se integra însă, ca verigă principală, în rândul altor diagnostice premergătoare şi ulterioare, alcătuind laolaltă un lanţ al erorilor şi ororilor, care oricărui german ar fi trebuit să-i producă grele suferinţe. Asumarea lor

este ultima concluzie a „fenomenologiei" întreprinse, concomitent, în roman şi în conferinţă, iar succesiv, în atâtea foste şi viitoare contribuţii, de proză şi eseistice.

îmi ajunge acum să integrez textul din 1945 între două articole, unul din 1939 şi celălalt din 1949. încep cu ultimul, întrucât Cei trei titani, Die drei Gewaltigen, încheie anterior înfăţişată temă goetheană, dar şi fiindcă îl plasează, de astă dată, pe Goethe în locul median al unei treimi personalizate, cât se poate de edificatoare pentru ce se întâmplase şi avea să se întâmple cu Germania. „Geniul german s-a întrupat în trei figuri monumentale — una religioasă, una poetică şi una politică", „asemănători unor coloşi de piatră", emanând „un hotărât aer comun de familie" în „măreţia lor exorbitantă şi solitară": atribute strâns legate între ele, căci „în Germania măreţia înclină repede spre o hipertrofiere nedemocratică".

întâi, a fost Martin Luther, nu doar un reformator antiroman, ci şi un antieuropean, naţionalist, antisemit, totodată profund muzical şi plăsmuitor al limbii germane. în al treilea rând, avea să apară Otto von Bismarck, istericul colos prusac, „de format supradimensionat şi aproape suprauman", marcat de „patima urii", ca şi Luther, şi, din nou precum acela, un „revoluţionar" „retrograd". Iar între extreme (suficient de extremiste) şi-a adjudecat locul privilegiat Johann Wolfgang Goethe, „nord-goticul" care obişnuia să-şi derive numele din „Gothe", un „antiideolog ca şi Bismarck", „un tory desăvârşit", „un Erasmus dar şi un Luther pe deasupra".

Trebuia să se fi consumat noul cataclism mondial, declanşat de nazişti, pentru ca „Goethe, miracolul lumii" să fie mai hotărât încărcat cu astfel de complementarităţi lutherian-bismarckiene. Thomas Mann le reţinuse de mult, şi în romanul, şi în

eseurile despre Goethe, dar de astă dată înclină clar balanţa spre acel „aer comun de familie", din care să nu lipsească nici Wagner ori Nietzsche, dar (vai!) nici Hitler.

Riscanta asociere o enunţase, în urmă cu un deceniu, articolul şocant intitulat Fratele Hitler, Bruder Hitler. A fost scris la începutul anului în care, prin invadarea Poloniei, avea să fie dezlănţuit războiul mondial, iar prima traducere engleză purta un titlu mai explicit, This Man is My Brother. „Un frate... Un frate cam neplăcut şi făcându-te de ruşine; îţi calcă pe nervi, este o rudenie cât se poate de penibilă"; „băiatul ăsta este o catastrofă"; dar el trebuie asumat, fiindcă e din tagma „artiş-tilor", deşi la nivelul cel mai de jos, fiindcă combină „geniul"

cu „nebunia", cu decăderea morală şi spirituală, fiindcă mar-chează atât „pocirea" ideii naţionale şi sociale, cât şi „pocirea omului mare". Degradarea omului însemnat — spune el — au presimţit-o şi au prefigurat-o de mult fanatismul lui Savo-narola, în Fiorenza, şi căderea în ispită a lui Gustav von Aschenbach, în Moartea la Veneţia...

Era nevoie de un curaj nesăbuit, pentru ca emigrantul din Germania, proaspătul imigrant în Statele Unite, să îşi afişeze „rudenia" spirituală cu cel mai antispiritual „frate" al său; dar ţinea de recunoaşterea din ce în ce mai lucidă a legăturilor istorice şi contemporane dintre Germania cea „bună" şi cea „rea". Demonstrării acestei osmoze înfricoşătoare îi sunt integral consacrate romanul faustic şi confesiunea întovărăşi-toare, Gerjnania şi germanii.

Ea reprezintă, cum am spus, fenomenologia explicită, aproape tezistă, a vinei germane, de până la împlinirea ei pre-zentă: crima şi pedeapsa. Or, de la „nefericirea germană" nu se va ajunge la sperata „milostivire" decât prin „autocritică", una naţională, dar în egală măsură şi personală, care de dragul obştei să nu ocolească nici o personalitate a ei exponenţială — de bună seamă nici pe vorbitorul aici de faţă! A simţit el însuşi, pe propria piele, tot ceea ce înfăţişează auditoriului, nu printr-o cunoaştere rece şi străină, ci prin intima implicare în bune şi în rele. „[...] nu există două Germanii, una malefică şi alta bună (ein boses und ein gutes), ci doar una singură care, prin viclenia diavolului, a împins în rău ceea ce a avut ea mai bun. Germania

malefică este eşecul binelui, este binele aflat în nenorocire, în vină şi în decădere. De aceea unui spirit născut german îi este atât de greu, aproape imposibil, să se dezică întru totul de Germania cea rea şi încărcată de vini şi să spună: «Eu sunt Germania cea bună, cea nobilă, cea dreaptă, Germania înveşmântată în alb; pe cea păcătoasă o las pe mâna voastră, s-o sfâşiaţi»."

Aşa sună formularea centrală, aproape de încheiere. în privinţa unuia dintre termenii ei originali de referinţă, „bose", traducătorul român e pus la încercare dacă să-l traducă prin „rău", „malefic", „păcătos", întrucât este vorba de un rău viguros, de la antipodul lui „schlecht", presupus de Nietzsche ca fiind un rău nevertebrat, meschin, dăunător. (Vezi disertaţia a doua, „Gut und Bose", „Gut und Schlecht", din nietzscheana Zur Genealogie der Moral; deosebirea e clară şi în engleză, „evil" şi „bad", sau în franceză, „mal" şi „mau-

vais" — mai puţin în română.) De astă dată, nu importă însă disocierea termenilor negativi din germană, fiindcă textul dat foloseşte doar „bose", care poate fi deci echivalat oricum, contează în schimb punerea lui într-o relaţie cu „gut", care în principiu este una de opoziţie, dar în practică suferă interferări ori suprapuneri la atâţia maeştri spirituali din istoria germană. Oare de ce?

Autorul reconstituie „o istorie melancolică", în care îşi dau mâna nu numai Luther, Goethe şi Bismarck, ci mulţi alţi exponenţi remarcabili ai germanităţii: din Evul Mediu — prezent şi în Liibeckul tinereţii proprii —, sau de la Reforma veacului al 16-lea, până la decisivul secol al 19-lea, moştenirea căruia lucrează şi în urmaşii de azi. „Dacă te-ai născut german, atunci ai de-a face cu destinul german şi cu vina germană." Cu Luther, măreaţă incarnare a fiinţei germane, deosebit de muzical, dar opus libertăţii, de aceea mult mai puţin simpatic în ochii vorbitorului decât crunt nedreptăţitul contemporan al său, sculptorul Tîlman Riemenschneider; cu războiul naţionalist antinapoleonian, în genere cu individualismul înstrăinat de lume şi opus acesteia; cu Bismarck, care a condus acest popor, în continuare neliber la el acasă, către înrobirea altor popoare. Precum mai marilor săi, germanului i-a lipsit vocaţia europeană

— politică, socială, democratică. întrucâtva i-a servit ca antidot Goethe, demonia sa urbană, pactul lui Faust cu Mefisto, atât de necesar de a fi reactualizat (în termeni muzicali!) tocmai acum, „când pe Germania literalmente o ia dracul".

Anume Goethe a calificat romantismul drept boală, de fapt a sorbit nemărturisit din meritele şi viciile lui. A temperat naţionalista înstrăinare de şi opoziţia faţă de lume, dar nici el n-a putut schimba din temelii continuitatea perpetuată: „Germanii sunt un popor al contrarevoluţiei romantice împotriva intelectualismului şi raţionalismului filosofic al Epocii Luminilor (der Aufklărung)".

La 19 septembrie 1941, Thomas Mann îi scria profesorului Siegfried Marck, ca şi el imigrant din Germania, prin Franţa, în America: „Goethe a spus odată că ar trebui să se interzică germanilor timp de cincizeci de ani să mai pronunţe cuvântul «Gemut». Timp de cincizeci de ani, zic eu, ar trebui să se interzică germanilor să mai vorbească de profunzime. înainte de a recâştiga dreptul de a fi profunzi, ei trebuie să dobândească altceva, un lucru care le-a dispărut pe sub mână, şi anume

acea decency, bunăcuviinţa. Numai atunci poetul şi scriitorul german va avea şi el din nou dreptul să ia apărarea profunzimii germane împotriva raţionalismului occidental."

în 1945 era încă mult prea devreme pentru această reabilitare. „Gemiit", termen prin excelenţă romantic, traductibil prin „suflet", „fire", „inimă", „sentiment", se îngemăna şi cu „Tiefe", „profunzime", şi cu „Innerlichkeit", „inferioritate/interiorizare", echivalent pentru tot ceea ce este lăuntric profund. Ambii ultimi termeni germani apar în eseu, cu deosebire „Innerlichkeit", deoarece focalizează romantismul, în muzicalitatea şi metafizica sa. Aceste energii şi manifestări reciproc definitorii pentru cultura germană, amplitudinea metafizică, vraja muzicală (Lied-ul, mai ales), poetica romantică, fiecare în parte şi toate la un loc, transpar prin „Gemiit", „Tiefe" şi „Innerlichkeit". Atributele superbelor produse, exalând arome îmbătătoare ca şi flori mirifice, i-au şi năucit, îmbătat, otrăvit pe îndrăgostiţi. Ele îşi vor redobândi minunăţia, atunci când germanii vor recuceri decenţa, cumsecădenia, bunăcuviinţa, onorabilitatea, laolaltă cuprinse în decency. Cuvântul englez e invocat spre a corecta

incriminatul de către Goethe cuvânt german; şi cuvintele sugerând, după Thomas Mann, responsabilitatea pentru nefericirea germană. Până la milostivire, germanii mai au de aprofundat critic inferioritatea lor romantic-muzicală. In acest scop, ei trebuie să fie capabili de autocritică.

Răul este însă reversul binelui. Germania încărcată de vini este Germania iubită pentru minunile ei. Concluzia „silogismului" are nevoie de premise retroactivate, de susţineri culturale. Numai aşa prinde came scheletul enunţurilor. Numai aşa se împlineşte raportarea pro şi contra, ataşamentul şi distanţarea, iubirea şi cenzurarea ei, faţă de măreţii şi pătimito- rii — de măreţ împătimiţii — maeştri.

3

„Goethe und Wagner, beides ist Deutschland" — „Goethe şi Wagner, amândoi sunt Germania".

Thomas Mann nu-1 alătură lui Goethe decât pe Richard Wagner, compozitor paradigmatic pentru germanitate, spiri

tul romantic, secolul al 19-lea. Iată formulări din trei distincte eseuri: „Wagner este secolul al nouăsprezecelea cu totul şi cu totul"; Wagner înseamnă „exploatarea curat romantică a opoziţiei nesănătoase dintre senzualitate şi castitate"; Wagner este „un triumf deplin al germanităţii anticivilizatorice". Iar un al patrulea text avertizează, prevestitor pentru diagnosticul pe care tocmai l-am detaliat: „există doar o Germanie, nu două, nu una rea şi una bună (ein boses und ein gutes)".

Nu trei sau patru scrieri i-a consacrat însă Thomas Mann lui Wagner, explicit şi exclusiv, ci zece. Ele au fost compuse tot cu prilejuri ocazionale, îşi asumă prin forţa lucrurilor destule repetiţii, dar tocmai prin accentele reiterate însumează un portret coerent, care îl mai portretizează şi pe comentatorul pătimaş îndrăgostit de muzica wagneriană, nepredispus să se dezică de ea nici ulterior, când raţionalitatea avea să-i cenzureze şi să-i contracareze romantismul.

Enumăr textele. Trei sunt relativ timpurii: răspunsul la o anchetă Despre arta lui Richard Wagner (1911), scrisoarea deschisă Cum stăm acum faţă de Richard Wagner (1927), articolul Ib- sen şi Wagner (1928). Două conferinţe au însemnătate centrală: Pătimirile şi măreţia lui Richard Wagner (1933) — cu o

[Replică] (1933) la obiecţiile formulate faţă de ea — şi Richard Wagner si „Inelul Nibelungilor" (1937). Urmează scrisoarea deschisă în apărarea lui Wagner (1940), scrisoarea către Emil Preetorius Wagner şi nici un sfârşit (1949), scrisoarea către intendentul teatrului de stat din Basel, Dr. Friedrich Schramm, „Maeştrii cântăreţi" (1951), în fine Scrisorile lui Richard Wagner (1951), comentariu la noile achiziţii epistolare din „Burrell Collection".

Precizez şi câteva împrejurări legate de geneza lor. Pătimirile şi măreţia lui Richard Wagner (cu primii termeni inversaţi, nu-mi dau seama pentru ce, în traducerea românească existentă) au fost scrise la împlinirea unei jumătăţi de veac de la moartea compozitorului şi rostite, prescurtat, la 10 februarie 1933 în Auditorium Maximum al Universităţii din Miinchen, prelegere repetată apoi la Amsterdam, iar în limba franceză, la Bruxelles şi Paris. Plecarea în străinătate pentru această anume expunere a fost prilejul ca autorul să-şi ia „rămas bun de la Germania". întâmplarea care a dus la acest iniţial nebănuit autoexil, în urma instalării lui Hitler la putere, o va reaminti, la început, următoarea conferinţă, Richard Wagner şi „Inelul Nibelungilor", ţinută peste aproape cinci ani, la 16 noiembrie 1937, în Aula Universităţii din Ziirich. Acel „discurs

festiv" din 1933, care a prilejuit „emigrarea mea sau, mai corect spus, neîntoarcerea mea în Germania", e reamintit şi în „apărarea" lui Wagner, din 1940, iniţial adresată în limba engleză editorului revistei Common Sense, în titlu cu un adaos şocant chiar şi în condiţii de înăsprire politică a receptării compozitorului, In Defense of Wagner. A Letter on the German Culture that Produced both Wagner and Hitler; impulsul pentru această ambivalenţă luare de poziţie i-a fost dat autorului de articolul lui Pieter Viereck, Hitler şi Richard Wagner, o analiză ascuţită şi a celui din urmă, conţinând accente neiertătoare, cu care, în ciuda ataşamentului său wagnerian nedezminţit, şi Thomas Mann s-a declarat în esenţă de acord. Scrisorile lui Richard Wagner comentează mărturiile inedite cu privire la biografia lui Wagner, mai ales cele datorate descoperirii unor scrisori adresate Minnei Planer, actriţa devenită prima soţie a compozitorului — respectivele momente biografice suferind,

înainte de publicarea dată, falsificarea, prin sustragerea scrisorilor, din vina Cosimei, fiica lui Liszt şi cea de-a doua soţie a lui Wagner (partizanat asemănător cu modul în care Elisa- beth Forster-Nietzsche a manipulat moştenirea fratelui ei, după prăbuşirea lui mentală).

Ar fi nu doar simplu dar şi simplist dacă am vedea în despărţirea lui Thomas Mann de ideologia wagneriană numai un reflex târziu al exproprierii ei naziste. Această unilaterală exacerbare a sa în Germania şi-a avut desigur rolul în delimitările operate. Tocmai faţă de manipularea caricaturală a ideilor naţional-naţionaliste merita probată şi componenta lor europeană, democratică, socială. In plan mai adânc însă, muzica wagneriană, marcată şi ea de o anumită „ambiguitate", sub semnul „seducţiei" romantice, asociabilă nopţii şi morţii, plină de antinomii cu adevărat diabolice, îndreptăţea o critică de fond. O îndretăţea chiar de la primele mărturii publicistice, atunci când atmosfera culturală mai părea încă senină. O lectură inversă, înapoi pe firul timpului, oferă surpriza comentariului dual de la început. Primul text fixează limpede ambele componente ale unei raportări care va evolua, dar substanţial nu se va dezminţi. înaintea lui ar trebui avut în vedere, ca punct artistic de pornire, wagnerianismul incastrat în romanul debutului şi în povestirile împrejmuitoare, unde exaltarea timpurie conţine germenii criticii explicite de mai târziu. Oricum, fraza de început a răspunsului la ancheta din 1911 sună astfel: „Nu pot uita niciodată ceea ce îi datorez eu lui Richard

Wagner ca fericire artistică şi cunoaştere artistică, oricât de mult m-aş îndepărta de el în spirit." Detaliază apoi cât de „unwiderstehlich" („irezistibil") şi „tieffragwiirdig" („profund discutabil", în sens de „îndoielnic/suspect/dubios"), i se păruse Wagner, încă din tinereţe, resimţind faţă de el „eine Liebe ohne den Glauben" („o iubire fără crez"). Iubirea se adresa omului de teatru simfonic, marelui artist epic; rezerva i-o trezea teoria, inutil adăugată operelor. Wagner a fost creatorul cel mai reprezentativ al epocii sale, următorul secol pretindea însă altceva, mai logic, mai clar, mai rotund ca formă, „ceva sever şi senin" — „o nouă clasicitate".

Premisa e limpede: Wagner trezeşte în el „un soi de dor de

acasă şi de tinereţe", dar fără putinţa întoarcerii. Sentimentul de bază va fi mereu reafirmat, în ciuda unor resentimente. Prelegerea de la Miinchen face o mărturisire, autocitată şi în cea de la Ziirich. „Pasiunea pentru opera plină de vrajă a lui Wagner îmi însoţeşte viaţa de când am perceput-o pentru prima oară, de când am început să o cuceresc pentru mine şi s-o pătrund prin cunoaştere." Mulţi oameni din ultimele decenii ale secolului trecut s-au simţit faţă de Wagner „ca fiii faţă de tată". Ei s-au simţit ataşaţi de arta monumentală din acel secol, de Dickens, ITtackeray, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Zola, Ibsen, de măreţii creatori germani, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Freud. Tetralogia Der Ring des Nibelungen ocupă un loc asemănător cu ciclul romanelor lui Zola, Les Rougon-Mac- quart; „propria noastră beţie spirituală" a înfrăţit Tristan şi Isolda cu Lumea ca voinţă şi reprezentare-, iar „titanica morbiditate", „artisticitatea diabolică", elementul „magic-ceremo- nial", deopotrivă teatral şi muzical, îi uneşte pe Wagner şi Ib- sen. „Magi din nord", ambii sunt, fără rest, „oameni ai operei", nu ai biografiei. Pe ei nu-i iubeşti aşa ca pe Goethe, extraordinar şi în viaţă, nu doar în creaţie. Cu timpul Goethe a ajuns mai drag inimii lui; Wagner i-a fost însă cea mai fierbinte „trăire de tinereţe". Şi dacă steaua lui a mai şi apus, ori va ceda în faţa strălucirii altora, el a reprezentat cu siguranţă „culmea unei hegemonii romantice a spiritualităţii germane".

Muzica lui Wagner e multisemantică. Străină plasticii, ea este, în schimb, poezie şi epică, dramaturgie şi teatru; operele lui sunt „Theatromane" („teatromane", un compus prescurtat). Substanţa lor îngemănează psihologia şi mitul. Prin excelenţă germană a fost turnura ei psihologică, la antipodul dominantei sociale franceze; dar nu mai puţin, explorarea mi

tului, între barbarie şi rafinament, străină progresului vizat cu orice preţ. Romanticii germani îndeobşte, Wagner cu deosebire, privilegiază mitul imemorial, „mitic-pur-omenescul" atemporal şi supratemporal, regresiunea până la sursa primă, „Ursprung", până la celula primordială, „Urzelle", scufundarea în tot ceea ce este străvechi, „uralt", în poeticul originar, „urpoetisch". Mitul e limbajul înţeles şi de popor, osmoza dintre popular şi spiritual. Intelectualii acced la „filosofeme mitice", se exersează în

„seriozitatea jocului" simbolistic. Străvechimea mitică Wagner o pune în slujba modernităţii psihologice, chiar psihanalitice. El transferă paseismul conservator în radicalism înnoitor. Extremele se susţin reciproc, vechiul şi noul, senzualul şi intelectul, monumentalul şi decadentul, demonismul şi burghezismul. Wagner e naţional, dar de un naţionalism patriotic dezinteresat de stat şi de interese statale. Ca european şi mondial în germanitate, el a fost inadecvat expropriat în propriii scopuri expansioniste, încă de împăratul Wilhelm şi de Bismarck, şi cu atât mai fals de către Hitler.

Fals — şi totuşi nu de tot! Căci Wagner, precum romanticii germani, mai mult chiar decât majoritatea lor, a fost un re-voluţionar reacţionar. în viaţă a fost aşa, de la adeziunea sa la revoluţia din 1848, prin utopismul său social, „naţional-socia-list", democratic în aristocratism, populist în burghezism, sfârşind în pedanteria combinată cu confortul şi fastul. Ro-mantismul lui hipertrofiat a fost pur şi necurat, elevat şi îndo-ielnic, dezinteresat şi nu lipsit de şarlatanie. Trei dintre texte reiau cu obstinaţie o formulă presupus caracteristică pentru Wagner: „Kulturbolschewist" (traducătorii noştri au optat pentru „un bolşevic cultural") — pe care, de altfel, Thomas Mann a mai folosit-o în variante apropiate, după primul război mondial, în proză şi alte meditaţii. Vizat este un utopism cultural cu faţa întoarsă către mase, care îşi propune să depăşească „epoca burgheză". în ce direcţie? înainte sau înapoi? Progresiv sau regresiv? Nu cumva unul prin celălalt?

Cu acest prilej abordează eseistul şi tema joncţiunii cu na-zismul. Disonanţa cu voinţa mondială, „în vremuri în care domină problemele sociale", constituie o gravă „carenţă". „Naţional-socialismul [...] e consecinţa tragică a miticei în-străinări de politică specifică spiritului german." într-o accen-tuată măsură, caracteristică lui Wagner. Astfel pătrund în vi-ziunea şi în muzica lui „prea mult respingător, prea mult «Hi-

tler», cu adevărat prea mult nazism latent şi în curând chiar manifest". Şi totuşi — citim câteva rânduri mai jos — el a fost „un miracol", de care îndrăgostitul de muzica lui nu se poate nicicum dezice. Wagner a considerat „admiraţia" („Bewun-derung") lucrul cel mai de preţ şi cel mai productiv, izvorul iubirii. Thomas Mann preia de la el această atitudine şi îşi

salvgardează admiraţia pentru el, nu numai pentru Goethe, cel deopotrivă convins de darul şi harul capacităţii de a admira. Admiraţia trece în „Leidenschaft", în „pasiune/patimă/înflăcărare"; aceasta, deşi tinerească, se simte totuşi îndreptăţită pentru exteriorizări polare în radicalitate: „cea mai critic-sceptică şi cea mai înalt glorificatoare".

Dual s-a raportat artistul şi comentatorul Thomas Mann la Goethe; dual îl contemplă şi pe Wagner, mai critic-sceptic desigur, dar fără a renunţa la înalta glorificare. De altfel, între nedezminţitele sale modele constată destule asemănări. Şi Wagner a fost hărţuit de maladii, însă le-a transgresat, prin voinţă, într-o eroică şi totodată morbidă sănătate: „Felul sănătos al lui Wagner de a fi bolnav, modul său morbid de a fi eroic [...]". Şi Wagner a fost un „geniu al deghizărilor şi al atotputerniciei imitative". Şi Wagner a legat simularea cu „stimularea", de care a beneficiat, şi pe care a răspândit-o; precum şi cu „potenţarea", inclusiv prin potenţarea operelor sale izolate în „treptele şi etapele continuu depăşite ale unităţii, ale unei creaţii închise în sine, sferice, care «se dezvoltă», dar există întrucâtva chiar de la început". Este oare nevoie să mai subliniez că astfel de trăsături, atribuite acum lui Wagner şi trimiţând întrucâtva la Goethe, vizează, nemărturisit, o a treia poetică, pe care o practică însuşi Thomas Mann?!

Richard Wagner a lăsat o enormă moştenire, de la uvertura Faust, prin Rienzi, Olandezul zburător, Tannhduser, Lohengrin, Tristan şi Isolda, Maeştrii cântăreţi din Nurnberg, până la tetralogia Inelul Nibelungilor şi târziul Parsifal (atât de îndrăgit la bătrâneţe de către Thomas Mann). „Piscul romantismului", „cea mai măreaţă muzică", având o „enormă înrâurire universală", repurtând un „succes monstru", a îngemănat detaliile şi grandoarea, până a fi „un mare monument minuţios al intelectualităţii magice". Precum întreaga cultură monumentală din secolul al 19-lea, muzica wagneriană a izvorât din „epoca burgheză", pe care a şi depăşit-o. Din nou: în ce direcţie? Iniţial un om pur, dezinteresat, lipsit de ambiţie, Wagner s-a lăsat treptat subjugat de fast, bogăţie, succes. „Burghezis-

mul" lui a evoluat-involuat de la „Biirgertum" la „bourgeoi- sie".

Scrisorile probează cum istoria „ideii reprezentaţiei festive" a

fost de sorginte „temeinic revoluţionară", a fost „ideea unui teatru festiv dedicat poporului". S-a configurat ca un vis, ca o proiecţie a fanteziei. Dar realizarea ei, realitatea spectacolelor de la Bayreuth, aveau să presupună preţuri exorbitante, un public snob format din capete încoronate, aristocraţi, bogătaşi şi publicişti mediocri, o amplă afacere bănoasă pentru orăşel, cu primiri, baluri luxoase, foc de artificii: o aroganţă de dimensiuni „cultural-papale" („kulturpăpstlich"). „Arrivieren" înseamnă în germană — după termenul francez — a ajunge la ţintă, dar şi a parveni, în felul parveniţilor, al ariviştilor. Thomas Mann conchide: „Es war die arrivierte Utopie" — „A fost utopia parvenită". Şi aliniatului final din ultimul său text despre Wagner nu-i mai adaugă decât cuvintele: „Und Nietzsche floh..." — „Iar Nietzsche fugi..."

4

Intr-o zi din miezul verii anului 1874 senatorul Thomas Buddenbrook răsfoieşte o carte întâmplător deschisă şi citeşte pe nerăsuflate un capitol al ei mai întins, pe care-1 receptează ca pe un mesaj decisiv pentru viaţa lui sufleteşte tot mai in- comodă; simte cum întunericul se destramă dincolo de indi- vidualitatea care până acum l-a împiedicat să fie altceva mai bun; i se luminează viitorul, ca moarte aducătoare de fericire; îşi întocmeşte liniştit testamentul, în prezenţa fiului său Han- no, şi moare de un pretext oarecare, „dintr-o măsea", cum avea să se zvonească în oraşul său, Liibeck...

Chiar de-am fi uitat partea a zecea, paragraful cinci, din Casa Buddenbrook, impulsul cărturăresc declanşator al voinţei de moarte la penultimul vlăstar din ilustra familie hanseată, autorul ni-1 reaminteşte cu un prilej nimerit, în eseul său de- -spre cel ce a scris Lumea ca voinţă şi reprezentare, în care, în volumul al doilea, se găseşte capitolul cu pricina, Despre moarte şi raportul ei cu indestructibilitatea fiinţei noastre în sine. Nu e unica referire la propria-i creaţie din studiul Schopenhauer (1938), elaborat ca prefaţă pentru o culegere din textele filosofului,

apărută în acelaşi an la Editura Bermann-Fischer, temporar aflată la Stockholm. In conştiinţa romancierului se sedimenta- seră de mult idei schopenhaueriene. Acum, el se autocitează din Muntele vrăjit: „Cel căruia îi pasă de viaţă îşi manifestă în- deosebi interesul faţă de moarte"; inserează o pagină despre

menirea de a media a artistului, un Hermes mijlocitor între lumea de sus şi lumea de jos, idee şi aparenţă, spirit şi senzualitate, după cum arta însăşi, datorită poziţiei sale cosmice, mediază, precum astrul lunar, între lumea solară şi cea pământeană, între spiritul feminin şi materia masculină, la graniţa dintre nemuritori şi muritori — trimiteri abia voalate, deşi nedesluşit, la rolul lui Iosif din tetralogia biblică, şi, întrucâtva, la escrocul Felix Krull; şi dezbate, într-un pasaj mai amplu, „vălul Mayei", care acoperă adevărul prin rătăcirea individuaţiei dar şi prin amăgirea multiplicităţii, care transformă lumea în spectacol derizoriu, iar eul nostru, într-un prizonier al ei, drept care „vălul Mayei" se cuvine înlăturat prin compasiune, adică iubire şi bunătate, virtute şi dreptate, prin dezvăluirea marii înţelepciuni indiene cuprinsă în cuvintele „Tat twam asi" — joc al iluziilor şi al pătrunderii lor în viaţa oamenilor, care va fi desfăşurat în povestirea Capetele schimbate. Şi, în afara acestor interferenţe cu scrierile sale, mărturisite sau nu, mai apar pe parcursul eseului aluzii la cele luate în discuţie cu alte prilejuri, ca reamintirea fugitivă a vorbei lui Goethe despre „meritele înnăscute", sau invocarea, spre final, a prelegerii ţinute la Viena în primăvara aceluiaşi an 1838, Freud şi viitorul, discurs omagial în care, nu ni se spune, dar o ştim, vorbitorul a legat de ideile părintelui psihanalizei, din nou, pe Iosif şi fraţii săi, propriul său roman mitic...

E greu să departajăm textele şi pretextele, întrucât vorbirea despre alţii e vorbire despre sine, şi invers. Pe eseist îl interesează „eroii" săi filosofi, compozitori, scriitori, pentru că îi iubeşte — dar, în aceeaşi măsură, pentru că îi iubeşte pe eroii romanelor şi povestirilor sale, care la rândul lor îi iubesc fierbinte pe acei „străini". Dintre aceştia — alături de Wag- ner — Schopenhauer ocupă un loc de frunte în adeziunile creatorului de numai douăzeci şi trei, douăzeci şi patru de ani, vârsta la care îl modelase pe Thomas Buddenbrook. Lumea ca voinţă şi reprezentare se numărase printre decisivele şocuri primite chiar de tânărul scriitor; un altul fusese, desigur, Tristan şi Isolda, în compunerea căruia Wagner însuşi se folosise, deşi cam abuziv, de filosofia schopenhaueriană. Re

laţia e totuşi firească; Schopenhauer a fost un gânditor muzical,

în preţuirea muzicii mai presus de celelalte arte, ca şi prin laitmotivele care-i traversează tratatul: cel mai muzical filosof de până la Nietzsche. Minunata sa carte e o „simfonie de idei", un „roman al spiritului" provenit „dintr-un unic nucleu de gândire", „în părţile simfonice care îl alcătuiesc", sprijinit „pe sine însuşi", aşa încât aceste „o mie trei sute de pagini, în douăzeci şi cinci de mii de rânduri" compun „o concepţie artistică despre lume", „o operă de artă", resimţită mereu ca „eminamente artistică" şi ca, prin excelenţă, o „filosofie a artiştilor".

Şi Thomas Mann disecă motivele acestei afinităţi elective. El îşi dovedeşte cunoştinţele obiective de istorie a filosofiei, îi prezintă pe Platon şi pe Kant, întrucât Schopenhauer a făcut o mixtură personală din „Ideile" unuia şi din „lucrul în sine" al celuilalt; apoi disociază şi reasociază „voinţa" şi „reprezentarea", ca forţele care domină „lumea". La Schopenhauer, voinţa şi-a creat intelectul, ca pe un intelect subordonat voinţei. Reprezentarea obiectivează voinţa de viaţă, dar aceasta naşte suferinţa lumii şi, ca reflex omenesc, pesimismul. Cum ar putea atunci omul, condamnat să fie nefericit, să aibă acces la mântuire? Prin intelect, prin starea lui estetică, prin binecuvântarea artei, împreună cu rolul mediator al ironiei. De la estetica afirmată explicit, cartea descrisă parvine însă la etica recunoscută implicit. Omul să nu se blocheze în suferinţa consubstanţială vieţii, generată de rătăcirile individualităţii sale, ci să caute să-şi transgreseze prizonieratul fatal în demnitate, castitate, asceză, o ciudată stare de religiozitate, nu lipsită de accente mistice. Pesimismul rimează până la urmă cu umanismul, omul îşi asumă vocaţia sa înno- bilatoare prin suferinţă: rezultă „un umanism pesimist" al „demnităţii în suferinţă".

Paradoxala soluţie provine din tensiunea dintre senzualitate şi spirit, laolaltă potenţate în asceză. Schopenhauer îi fascinează pe tineri, îl fascinase şi pe actualul său comentator în tinereţe, din cauza accentuării sexualităţii ca „focar al vieţii": „Erotismul morţii ca sistem de idei logic-muzical, născut din- tr-o tensiune enormă între spirit şi senzualitate [...]". în acest spirit este psihologul voinţei un psihanalist avant la lettre. O linie dreaptă îl leagă de Freud, de învăţătura acestuia despre sine, eu şi supraeu. Dintre cele trei instanţe, descrise de Freud în teoria sa

târzie despre aparatul psihic, Thomas Mann invo

că două, „das «Unbewufite», das «Es»", şinele inconştient, pulsional, şi „Ich", eul mediator între sine şi supraeu: şinele anunţat, la Schopenhauer, prin întunecata „voinţă", iar eul, asociat cu „intelectul" întors către exterior.

Schopenhauer îl prevesteşte pe Freud, îl vesteşte pe Nietzsche. El, Schopenhauer, e aşezat între Goethe şi Nietzsche, e mai „modern" decât Goethe şi mai „clasic" decât Nietzsche. Este însă limpede modern prin unitatea realizată între clasic şi romantic, naiv şi sentimental, apolinic şi dionisiac. Contrarietăţile, tensiunile, extremele relevate şi hipertrofiate îl fac romantic-sentimental-dionisiac; visata mântuire estetică şi etică, religioasă şi mistică îl menţin clasic-naiv-apolinic. Astfel, el e goethean-antigoethean. E artist şi burghez, dualitatea care îl obsedase pe Thomas Mann şi îi obsedase pe eroii săi timpurii; e „un burghez cu stilul şi pecetea geniului". Dar şi când îi descrie burghezismul tradiţionalist şi conservator, apolitic şi antipolitic, antirevoluţionar şi antidemocrat, eseistul e grijuliu cu amendamentele, acele „numeroase «deşi-uri»" („eine Menge «Obwohls»"), pe care le-a introdus ca revers romantic al umanismului clasic. Reciproca e la fel de adevărată. Chiar dacă în viaţă Schopenhauer s-a ţinut strâns de pătura lui socială şi averea moştenită de la părinţi, asigurându-i independenţa — în gândire a predeterminat multe lucruri ce vor fi situate între felul de a fi burghez şi neburghez, felul de a fi al unor Wagner, Nietzsche, Freud. în 1938, anul comentării operelor lui Freud şi Schopenhauer, eseistul era deja îngrijorat de „antiumanita- tea zilelor noastre", o vreme care „s-a dedat unei admiraţii a inconştientului, unei preamăriri a instinctului", iar recent „a prilejuit instinctelor rele zile mult prea bune". îşi punea totuşi nădejdea în Schopenhauer ca într-un posibil „om al viitorului": „umanitatea lui pesimistă îmi apare ca fiind îmbibată de mentalitatea viitorului".

Şi nu se dezicea de Nietzsche, cu toate că acesta îi conferise „lui Schopenhauer numai cotitura spirituală spre afirma- tiv-extatic-antimoral, într-o atitudine dionisiacă a legitimării vieţii", adică „sub alt semn şi într-o altă postură", în care Schopenhauer „este greu de recunoscut". Pasajul continuă printr-o extrapolare semnificativă pentru receptivitatea lui Thomas Mann faţă de

concepţii diferite de-ale sale. „[...] este posibil — spune el — ca un gânditor să devină adversarul altui gânditor, rămânând întru totul discipolul său spiritual. Oare cineva încetează să fie marxist, dacă răstoarnă teoria lui

Marx şi deduce anumite comportamente economice din sfera ideologicului, a religiei, în loc să procedeze invers? In acest fel a rămas Nietzsche schopenhauerian."

5

întâmplarea a făcut (dar nimic nu e cu totul întâmplător) ca ambele conferinţe rostite de Thomas Mann despre Fried- rich Nietzsche să fi fost elaborate şi ţinute imediat după încheierea câte unui mare roman al său. Cea timpurie, cuvântarea în cinstea împlinirii a optzeci de ani de la naşterea gânditorului, Prolog la o festivitate muzicală Nietzsche (Vorspruch zu einer musikalischen Nietzsche-Feier), a fost pronunţată la 15 oc- tombrie 1924, anul în care tocmai apăruse Muntele vrăjit. Cea târzie, Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre (Nietz- sche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung), însuşi autorul o numeşte — în Romanul unui roman — „epilog la Faustus"; şi cu temei: el aşternuse pe hârtie ultimele rânduri din Doctor Faustus pe 29 ianuarie 1947, pusese punct stilizării finale la începutul lunii februarie, spre a pomi apoi într-un turneu de conferinţe despre Nietzsche, cu eseul scris dar prescurtat de fiica sa Erika în scopul prezentării orale, rostită de câteva ori în engleză, iar în germană la sesiunea PEN-Clubului de la Ziirich, în ziua de 2 iunie 1947.

Numitul „prolog", text de puţine pagini, a fost astfel tot un epilog nemărturisit. Dacă acest lucru îl intuim şi din sintagma atribuită lui Nietzsche, „Seelenzauberkiinstler", „artist al vrăjii sufleteşti" — tainic revendicată pentru sine şi de către romancier —, câteva rânduri mai jos legătura e deconspi- rată limpede, celui care-şi aminteşte ultimele avataruri prin care trecuse Hans Castorp. Vorbitorul se referă aici, parcă în treacăt, la un cântec al dorului, miraculosul „Lied, deteriorat [...] în muzica electronică de gramofon". Or, în paragraful Profuziune de armonie, din capitolul al şaptelea, Hans Castorp ascultase la gramofonul procurat câteva bucăţi muzicale înregistrate pe plăci, a patra, rugăciunea din opera Faust de Gou- nod, iar a cincea şi ultima, liedul Teiul de Schubert, cu moartea incifrată în

tonalităţile lui fermecătoare: „Merită să mori pentru el, pentru cântecul vrăjit!"

Dincolo de acest acord muzical, eseul prelungeşte, nu tematic ci problematic, motive în jurul cărora se rotiseră creatorul romanului şi eroul său. Unul dintre cele importante, de astă dată cu scopul de a pătrunde complexa personalitate nietzscheană, este „Selbstiiberunndung", „autodepăşirea". Dar oare nu în asta a constat eroismul atât de maleabilului erou romanesc? I se potriveşte şi lui, cu măsură desigur, formularea după care Nietzsche, cu privirea aţintită asupra morţii, s-a afirmat finalmente ca „un prieten al vieţii", „un îndrumător spre viitor, un învăţător al depăşirii" ispitelor funeste, pentru a da la iveală „un rod al vieţii, conceput şi greu de moarte".

Părăsesc însă paralelismul cu Hans Castorp, involuntar minimizator faţă de ilustrul filosof. Acesta este pus în relaţie cu Wagner, pe care l-a iubit şi apoi l-a trădat, dar asemenea unui Iuda metamorfozat într-un nou evanghelist, proorocind viitorul. Cu acel prilej, „Selbstiiberwindung" arătase ca un „Selbstverrat", o „trădare de sine". Partea introductivă a termenilor germani compuşi o variază şi alte formule, inclusiv în raportarea la Wagner: compozitorul a fost un „Selbstver- herrlicher", un „glorificator de sine", şi un „Selbstvollen- der", un „desăvârşitor de sine", viguros şi norocos; filosoful, în schimb, a fost un „Selbstiiberwinder", un „autodepăşi- tor", fie şi în direcţia unei trădări, părelnice totuşi, ca „formă morală a revoluţiei". Nietzsche e în esenţă profund înrudit cu Wagner, prin germanitate, prin romantism, prin muzică. Nucleul triadei e muzica, filosoful „a fost un muzician", un „om al urechii", nu un „om al ochiului" („Ohrenmensch" — „Augenmensch"), neinteresat de artele plastice, preocupat numai de „limbă şi muzică", „însuşi limba lui este muzică", tempo, ritm, cadenţă, fără egal în proza germană şi europeană, el reprezintă „un fenomen al liricii cunoaşterii", obţine desăvârşita „unitate dintre critică şi muzică". Germanul = romanticul = muzicalul! Intru toate trei sunt Wagner şi Nietzsche fraţi, decât că la Wagner precumpăneşte dorul romantic după trecut şi moarte, „fenomenul beţiei mortale cuceritoare de lume", îndrăgit şi de Nietzsche, dar depăşit întru iubirea vieţii şi a viitorului. întreg

acest complex sufletesc miraculos, şi cu urmări tenebroase, a fost originat în pasiunea pentru muzică, o îndoielnică patimă, care, prin îndoială, face iubirea să sufere...

Nietzsche, „una dintre trăirile de bază ale spiritului nostru", e rezumat cu prilejul cel mai nimerit, o festivitate muzi

cală organizată în cinstea lui. Textul articulat pe marginea acestui pretext, cu rol de „prolog", nu este însă doar un transparent epilog la Muntele vrăjit, raportabil şi la povestirile premergătoare, Tristan, Tonio Kroger sau Moartea la Veneţia-, el mai este şi o mascată confesiune, prin dragostea faţă de Nietzsche, cu privire la afinităţile scriitoriceşti proprii. Thomas Mann a fost şi avea să se recunoască ca fiind pe de-a întregul un „Ohrenmensch", situat la antipodul oricărui „Augen- mensch", un disimulat muzician, prea puţin capabil de plas- ticizare...

Conferinţa de după Doctor Faustus, mult mai amplă ca text scris, un sintetic eseu final privitor la unul dintre conaţionalii cei mai iubiţi, implică în generalizări şi tragica „lecţie de germană" a următorului război mondial, tocmai încheiat prin zdrobirea nazismului. Dacă este ceva de mirare în acest moment al istoriei, atunci nu e accentul politic aproape de final, subtil disociator şi el, ci perspectiva larg integratoare asupra personalităţii tratate, în orizontul cultural de ansamblu al vieţii şi al posterităţii sale. Nici raportarea modificată a lui Nietzsche la Wagner nu e ocolită, dar e privită ca una dintre metamorfozările târzii ale negativului în pozitiv, alături de critica neiertătoare a germanităţii ori hulirea creştinismului, în răspăr cu stima nedezminţită faţă de Iisus. Eseistul nu acceptă vreo ruptură de fond nici în acest wagnerianism-antiwagne- rianism, ca şi la Tolstoi, „totul este de o consecvenţă de fier", „ceea ce se schimbă este doar accentul, devenit din ce în ce mai fanatic, melodia, devenită tot mai acută, gestica, devenită tot mai grotescă şi mai terifiantă". în maniera schimbată de a scrie, tot muzical, Wagner rămâne un punct de referinţă; după cum rămâne Schopenhauer, învăţătorul decisiv, de la care Nietzsche a învăţat, formal, să-şi construiască opera „perfect unitar şi închis", axată pe „o singură idee", iar în conţinut — îndreptăţirea vieţii „numai ca fenomen estetic", ca „artă şi aparenţă", ca „înţelepciune tragic-ironică", patronată de zeul beţiv Dionysos.

Deşi începe cu rezumarea biografiei lui Nietzsche, cu fazele ei de la Naumburg, Schulpforta, Leipzig, Basel, prietenia lui Jacob Burckhardt, pensionarea de boală şi peregrinările prin nordul Italiei, sudul Franţei sau munţii Elveţiei, dezbaterea e din ce în ce mai centrată pe componentele indisolubile ale vieţii şi ale creaţiei: pe de o parte, natura de profunzime a bolii şi a stării de tragică supratensionare, pe de altă parte,

acea unică idee, răsfrântă în atâtea scrieri şi posibil de a fi, în cele din urmă, reconstituită.

Faţa şi reversul sunt de asemenea de la început aproximate, prin apelul la Hamlet, „mila tragică faţă de un suflet împovărat", fascinaţia resimţită faţă de unul şi faţă de celălalt, ambii mari iubitori de măşti. Pe parcurs, acestei înalte similitudini cu prinţul danez al gândirii suferinde (vestită, în opera proprie, încă de Tonio Kroger), autorul îi adaugă o alta, paradoxală şi situată parcă într-un registru minor, anume înrudirea cu estetul Oscar Wilde, individualistul snob care până la urmă a fost azvârlit în temniţă şi constrâns astfel să se înfrupte din suferinţă. Nietzsche a mers însă, pe urme schopenhau- eriene, mult mai departe; din viaţa sa plină de beţie spirituală şi reală suferinţă a forjat „o alcătuire înalt artistică, mitologic vorbind — contopirea lui Dionysos cu Crucificatul". El „şi-a făcut viaţa grea, grea până la sfinţenie", „o sângeroasă tăiere-în-propria-carne", o mortificare echivalentă cu moralitatea „imoralistului".

„Important este cine e bolnav", nu formala împrejurare a bolii. Joncţiunea cu Adrian Leverkiihn e aici sugerată, şi direct dată pe faţă în imediat următoarea „poveste extraordinară" a excursiei tânărului Nietzsche la Koln, condus într-o casă de toleranţă, unde se îndreaptă instinctiv spre un pian şi execută câteva acorduri, de unde apoi evadează, dar, mânat de o puternică excitaţie, se reîntoarce în acea casă şi se autopedep- seşte infectându-se cu boala specifică, ce-i va produce cu timpul paralizia generală. Episodul, în fapt povestit din nou, fusese repovestit cititorilor romanului de către Serenus Zeit- blom, pe temeiul scrisorii pe care i-o adresase Adrian Le- verkiihn, despre „întâmplarea fatidică", mutată la Leipzig, căreia îi căzuse, voise să-i cadă, victimă.

Medical-patologicul, ca „una din laturile adevărului, latura lui naturalistă", trimite (în cazul lui Nietzsche, ca şi al lui Leverkiihn,

pe care în parte l-a inspirat) la genialitate. Maladia descătuşează şi intensifică creaţia, ea înseamnă eliberarea, libertatea. La Nietzsche, reversul suferinţelor îndurate e o „euforică despăgubire şi supracompensare". Astfel ajunge autorul să celebreze Aşa grăit-a Zarathustra ca pe „o operă incomparabilă", superioară tuturor capodoperelor universale făurite — ceea ce, goetheanul, totuşi, comentator admonestează ca fiind ceva „nepermis". El consideră această carte orb supraevaluată de către Nietzsche, îi preferă Dincolo de bine şi

de rău, împreună cu Genealogia moralei, adică pe gânditorul cu nimic mai puţin şocant, dar care este „în primul rând un mare critic şi filosof al culturii, provenind din şcoala lui Schopenhauer", şi el unul dintre psihologii de frunte ai culturii europene.

Invocarea lui Schopenhauer nu blochează spiritul critic faţă de urmaşul său. Viaţa e mai presus de cunoaştere, intelectul se află în slujba voinţei: accente clar schopenhaueriene şi la Nietzsche. Dar printre cele două erori surprinse la acesta de către Thomas Mann, prima, absolută, îi pare a fi „o denaturare premeditată a raportului de forţe dintre instinct şi intelect", opinie explicabilă istoric, ca un corectiv al „saturaţiei raţionaliste", faţă de care însă „se impune un contracorec- tiv". Repulsia, pricepem, o trezeşte acel iraţionalism instinctual recent exacerbat tot de istorie. A doua eroare presupusă e alăturarea vieţii şi morţii ca fiind antagonice, atunci când, de fapt, ele îşi au locul şi rostul împreună, iar adevăratul antagonism se iscă între estetică şi etică, între frumuseţea înfrăţită morţii şi moralitatea dornică să perpetueze viaţa. Obiecţia e, de astă dată, specific personală, înrădăcinată în scrieri precum Fiorenza sau Moartea la Veneţia, losif şi fraţii săi ori Legea. Problema desprinsă din tensiunea-opoziţia factorilor estetic şi etic îl priveşte însă şi pe Nietzsche îndeaproape, ea constă în abilitarea, în reabilitarea moralismului său disimulat nu numai în imoralism, ci mai ales în dominatorul şi triumfătorul său estetism.

Nietzsche, cu destinul lui hamletian, ca întruchipare a unui tragism gingaş şi demn de cinstire, mai şi îngrozeşte prin romantizarea maleficului. Dar nu ajunge să ne indignăm de preamărirea barbariei, care, finalmente, este tot o revărsare a

estetismului. Nietzsche nu trebuie luat literal în acele „fantasme pline de forţă" („krăftige Wahnbilder"), printre care se numără, din păcate, fantazările sale despre forţă, sclavie, război. Oricât de greu suportabilă ne-ar fi elogierea cruzimii, ea e contraponderea, de natură sadic-infantilă, a unei epoci încă de pace şi securitate. E şi o construcţie estetică paradoxală, legată de antigermanismul celui mai german şi antinaţionalismul celui mai naţional gânditor; sau anticreştinismul, temător pentru presupusa sclerozare a principiului selecţiei naturale prin morala creştină, al unuia care se simte, şi chiar se iscăleşte, „Crucificatul", prevestind o religiozitate supraconfesională viitoare, favorabilă omului demn de respect şi de iubire ş.a.m.d.

Şi totuşi: amindindu-1 pe romanticul Novalis, criticul unui „spirit-fiară" de tipul viitorului supraom, Thomas Mann nu vrea să ocolească, nici de această dată, spinoasa chestiune a răspunderii lui Nietzsche pentru posibila sa expropriere în favoarea fascismului. Atâta doar — şi e un amendament esenţial — că răstoarnă cauza şi efectul. El refuză să vadă în Nietzsche, în mod prea simplist, „un coautor şi un sufleur de idei al fascismului european, al celui mondial". Subliniindu-i apolitismul „spiritualiceşte nevinovat", identifică în el „un instrument ultrasensibil de exprimare şi înregistrare" al unei funeste epoci pe cale de apariţie, semnalizată de „acele tremurătoare". Celebra formulă, semnalizarea dezumanizării prin inumanitatea proprie, asemenea unui seismograf vestitor de cutremure devastatoare, terifiante, inversează într-ade- văr factorii prim şi secund. întrucât nu ne aflăm în faţa unor instrumente de diagnostic neînsufleţite, imposibil de blamat, infinit mai complex se dovedeşte cazul unui „vinovat fără vină", nerăspunzător şi parţial răspunzător pentru viitorul semnalizat.

Revoltatul împotriva raţionalităţii clasice a anticipat şi multe lucruri bune: „o uniune europeană a popoarelor", „o administrare economică comună, inevitabilă în viitor, a pământului", până şi „rezultatele fizicii moderne", de neobţinut pe cale mecanică şi linear logică. Reapare un accent şi din alte scrieri ale târziului Thomas Mann: nici la Nietzsche, anti- socialismul nu s-a sustras complet „influenţei elementului socialist al viitorului", viziunea aceasta postburgheză face ca „inserţiile de

tip socialist", în privinţa culturii şi chiar a muncitorimii, să ajungă „la fel de viguroase precum cele care ar putea fi calificate drept fasciste". Decisivă nu este însă identificarea enunţurilor cu „o puternică tentă socialistă, în nici un caz una burgheză", oricum pe de-a întregul antifilistină; hotărâtoare este delimitarea laturilor amintitei mai înainte dualităţi, dintotdeauna esenţială în ochii autorului, încărcată de o gravitate suplimentară după un război devastator. Binele şi răul ţin la Nietzsche de estetismul epocii şi personalităţii sale. Thomas Mann revisează epoca şi personalitatea exponentului ei, în continuare le acordă o însemnătate covârşitoare. Şi totuşi, ambele se cuvin depăşite ca fiind acum neîndestulătoare. Nu mai suntem esteţi pentru a ne teme de credinţa în bine, pentru a ne ruşina de noţiuni şi idealuri, cândva suspectate de trivialitate, precum adevărul, libertatea, dreptatea. Trebuie

să ieşim „dintr-o eră estetică pentru a intra într-una morală şi socială".

E chemarea finală, din eseul despre Friedrich Nietzsche şi din romanul despre Adrian Leverktihn. în critica estetismului îndrăgit, nu i-a fost uşor lui Thomas Mann să ajungă până aici. Fascinat în continuare de frumuseţe, el nu înceta să o şi suspecteze de prea ispititoarea ei frăţietate cu moartea. Or, deşi moartea personală nu era prea departe, viaţa merita să fie reconfortată prin moralitate. Pentru turnura spre bine, dusă la bun sfârşit de autorul nostru, răspunzători erau, se înţelege: „Germania şi germanii"!

G. GERMANIA SI EVREII

t

„Ediţia de la Frankfurt", seria „Opere complete în volume distincte", volumul An die gesittete Welt, Către lumea civilizată, cu subtitlul Politische Schriften und Reden im Exil, Scrieri ţi cuvântări politice în exil (S. Fischer Verlag, 1986), cuprinde un grupaj final, Zur jiidischen Frage, Despre problema evreiască, în care alcătuitorul ediţiei Peter de Mendelssohn (postfaţă la volum, de Hanno Helbling) include, majoritar cu titlu atribuit, douăsprezece intervenţii publicistice ale lui Thomas Mann pe tema dată. Dintre ele, una este timpurie (1907), trei leagă începutul şi sfârşitul Republicii de la Weimar (două din 1921, una

din 1931), celelalte datează din perioada luptei antinazis- te (1936,1937,1940,1943,1944, două din 1945 şi încă una din 1948). In traducerea românească le-au fost anexate, pe baza aceluiaşi volum german, cinci texte vizând adresa din urmă (1942,1943,1945,1946,1947).

In planul dat, disproporţia dintre jumătăţile de viaţă ale autorului, din patrie şi din exil, se află la vedere, motiv pentru care editorul german a şi introdus grupajul în al doilea volum al scrierilor politice. Dacă m-aş limita la prezenţele din cadrul lui, nici nu aş prea avea ce spune despre raportarea la „problemă" din primele decenii de creaţie. Dar există probele artistice paralele. Articolele sunt semnificative, suplimentarea lor cu personaje şi situaţii din romane şi povestiri ne oferă însă spectrul larg pentru a înţelege atitudinea scriitorului — disociabilă, în mare, într-una ambivalenţă încă faţă de Germania primelor decenii şi una devenită categorică în raport cu Germania hitleristă.

1

Nu voi trece, de astă dată, sub tăcere un episod de tinereţe, pe care Thomas Mann s-a străduit ulterior să-l escamoteze, inclusiv prin benigne mistificări cronologice. Este vizată perioada sejurului de la Miinchen, între mutarea din Liibeck, în toamna anului 1893, în casa mamei, doamna senator Julia Mann, şi plecarea scriitorilor-fraţi, Heinrich şi Thomas, în oc- tombrie 1896, spre Italia, unde amândoi se vor consacra prozei literare de anvergură. Acest episod miinchenez, mai ales anii 1895-1896, interesează prin bâjbâielile biografice şi ideatice ale autorului nostru. După ce lucrează ca funcţionar la o societate de asigurări împotriva incendiilor, audiază cursuri universitare de istorie, economie politică şi arte frumoase, debutează cu nuvele, el vrea să devină ziarist, iar în acest scop colaborează, în calitate de critic-recenzent, la revista editată de Heinrich Mann, dar întemeiată şi condusă de Fritz Lienhard, intitulată pompos şi premonitoriu Das Zivanzigste Jahr- hundert, Secolul douăzeci, purtând şi subtitlul „Blätter fur deut- sche Art und Wohlfahrt", „Foi pentru felul de a fi german şi pentru bunăstare".

Fritz Lienhard era un şovin, pangerman şi antisemit, sub

influenţa căruia (ca şi sub cea literară a lui Paul Bourget, iniţiatorul mişcării „l'Action franţaise") tânărul recenzent s-a lăsat sedus atât de exaltarea virtuţilor germanice străvechi, cât şi de anumite porniri antisemite. Stau mărturii acestei trecătoare „căderi" — dacă e să parafrazez nuvela Căzută, încă din 1894 — mai cu seamă câteva articole şi o povestire din 1896. Spre norocul articlierului, aceste opt patriotarde recenzii şi scrieri mai scurte au fost aproape în totalitate uitate; şi cu temei, întrucât la douăzeci, douăzeci şi unu de ani el încă îşi dibuia vocaţia, iar în iunie 1896 mărturisea că ar fi cazul, dacă nu vrea să se compromită, să se retragă în „muzica" sa literară. Până să-şi înfăptuiască intenţia salutară, el a continuat totuşi să celebreze poporul german ca pe cel mai tânăr, mai sănătos şi mai profund înrădăcinat în glie popor europea^ la antipodul altor naţiuni, etnii, rase, supuse degradării. In termenii naţionalişti promovaţi de Lienhard, recenzentul îi defăima pe Alfred Kerr şi pe Georg Brandes, apostrofându-1 pe acesta ca pe un „evreu absolut neinteresant, liberal".

Anumite ecouri ale antipatiilor sale juvenile au pătruns în proza paralelă. Dovada e caracterizarea baronesei Ada von Stein din povestirea Voinţa de fericire (scrisă în decembrie 1895, publicată în 1896 de revista satirică Simplicissimus): soţia baronului „era pur şi simplu o evreicuţă urâtă, îmbrăcată într-o rochie gri lipsită de gust. La urechile ei scânteiau nişte briliante mari". Detaliul cu briliantele masive în urechi, la evreicele bogate, reapare atât la Heinrich Mann, în 7ara huzurului, cât şi la Thomas Mann, în Casa Buddenbrook, unde parvenitul bogătaş Hinrich Hagenstrom — urmaşii căruia vor surclasa familia Buddenbrook, mutându-se în casa acesteia de pe Mengstrasse — „se stabilise puţin timp în urmă în localitate, se însurase cu o tânără din Frankfurt, o femeie cu un păr nemaipomenit de des şi de negru, posesoarea unor cercei cu cele mai mari briliante din tot oraşul, pe numele de fată Semlinger"...

La ambii scriitori Mann, incipientele accente antisemite, cu tăiş social — îmbogăţirea rapidă a unor marginali şi răsfrângerea ei psihologică, snobismul acestor parveniţi — emană din condiţia şi conştiinţa superiorităţii proprii, de patricieni hanseaţi, înstăriţi de generaţii, pe măsură civilizaţi şi, cu timpul, culţi. Sentimentului înrădăcinării într-o veche lume germanică

luterană, de Burgeri în sens goethean, îi repugnă confuzia posibilă cu vreun descendent plebeu al, de pildă, ghetourilor galiţiene, chiar când acesta a ajuns, în Germania, un bourgeois sadea. Disocierea va fi menţinută ori măcar sugerată şi în scrieri ulterioare, mult atenuate ca tonalitate, prin ironie şi autoironie.

E greu să nu intuim reziduuri de „ales" patrician chiar în primele articole incluse în grupajul amintit. Cel dintâi debutează cu precizarea: „Nu sunt evreu şi nici nu reprezint vreun amestec de sânge evreiesc [...], reprezint doar un amestec de sânge romanic." Acum, în 1907, el îl pune la punct pe profesorul naţionalist Adolf Bartels, care emisese ca probabilă ipoteza inversă; şi reia, faţă de acelaşi, precizarea în 1921. Miră întrucâtva nepotrivirea între a-şi preciza originea proprie şi a nu o detalia — în aceste articole, îndeobşte în publicistică — pe cea a soţiei sale, Katja Pringsheim, fiica unui bogat profesor miinchenez, dintre evreii convertiţi. Să fim însă drepţi: imediat după invocata precizare introductivă, autorul se declară un convins şi indubitabil „filosemit", poziţie subliniată şi ulterior. în răspunsul la ancheta iniţiată de Dr. Julius Mo-

ses, reprodus în Miinchner Neueste Nachrichtungen, intervievatul se dumireşte întru totul asupra subiectului în cauză; cu atât mai mult, în următoarele contribuţii din grupaj, o scrisoare, un articol şi un discurs radiodifuzat.

în termenii atribuiţi titlului acelui prim text, din 1907, cum privea, aşadar, Thomas Mann „problema evreiască" şi „soluţionarea" ei? Sub Wilhelm al II-lea, până la primul război mondial — în care atâţia cetăţeni germani de origine evreiască îşi manifestaseră patriotismul, ba chiar naţionalismul —, apoi în Republica de la Weimar, problema nu îl preocupase intens; şi nici nu prevedea aprofundarea ei. îşi mărturisea interesul de „nuvelist" faţă de elementul sufletesc distinct evreiesc şi conflictele psihologice, întrucâtva şi sociologice, generate de el. Merită să fie reprodus pasajul în care avansează tipologia evreului. „Toate contrastele şi laturile complicate ale fiinţei sale, spiritul libertar şi înclinaţiile revoluţionare, pe de o parte, şi snobismul pervers, pe de altă parte, dorinţa de a se «asimila» cu cei obişnuiţi şi mândria singularizării, sentimentul tenace al apartenenţei şi individualismul rebel, insolenţa şi nesiguranţa,

cinismul şi sentimentalismul, spiritul tranşant şi melancolia, şi câte şi mai câte — sunt toate rezultatul caracterului său ieşit din comun; şi nu în ultimă instanţă, supără- toarea frecventă superioritate în competiţia din interiorul profesiilor accesibile lui." Confirmă oare tabloul schiţat declarata sa atitudine de „filosemit"? Da, în text — nu, integral, în subtext.

Dualitatea raportării o lămureşte, în plan personalizat, ar-ticolul timpuriu cel mai amplu, din 1921, în care îşi recapitulează experienţa privată în „decursul anilor". E vorba, probabil, despre experienţa miincheneză, de dinainte şi de după sejurul mai îndelungat în Italia. Autorul reţine atât conflictele reciproce acute cu unii evrei (nenominalizaţi), care i-au făcut sânge rău, l-au comentat cu adversitate, i-au otrăvit existenţa prin ironica lor negare; cât şi faptul, mai detaliat, că tocmai evreii l-au „descoperit", editat, lansat, elogiat, şi tot evreii sunt cei care, în călătoriile prin diferite oraşe şi prin lume, îl întâmpină, îl găzduiesc, îl ospătează, îl răsfaţă. De aceea, dacă germanilor autentici şi de viţă veche le plac uneori produse culturale refuzate de către evrei, şi cu temei refuzate, în schimb evreilor nu le place neapărat doar ceea ce este evreiesc, ei nu-şi apără şi nu promovează, exclusiv ori prioritar, ceea ce le este lor apropiat; în consecinţă, „numai acel lucru

german care le place şi evreilor poate fi considerat o superioară germanitate". E strecurat în această concluzie şi un mărunt partizanat, Buddenbrook îi fusese doar tipărit de către S. Fi-scher (de rândul acesta neinvocat), iar viitorul strălucit i l-a prezis romanului S. Lublinski (citat cu aprecierea corespunză-toare).

Thomas Mann era un domn fără prea apăsate prejudecăţi, cam ţeapăn în maniere, nepredispus la fraternizări plebee. Cu simţ civic occidental, manifesta la început o anume prudenţă, nu neapărat mefienţă, faţă de aportul răsăritean, chiar şi când îi recunoştea şansa de a împrospăta germanitatea, în recentele impacturi cu aceasta. Poate de aici provine şi dualitatea ra-portării sale, un timp, la evreu, privit cu simpatie şi cam de la distanţă, ca însingurat şi mândru, trist şi voios, ironic dar nu rău, dispus să se asimileze dar cu menţinerea tradiţiilor, în acelaşi timp neliniştit, snob, libertar, revoluţionar — o „sare" care,

folosită cu măsură, dă gust bucatelor.

Antisemitismul îşi arătase din plin colţii când, tot în 1921, Thomas Mann şi-a amintit de vechii lui colegi de şcoală, de la Liibeck, portretizându-i cu o nostalgie binevoitoare. Fiul rabinului Efraim Carlebach, vioi, inteligent, colegial; Franz Feher, fiul croitorului amator de teatru, în casa căruia, la reprezentaţia după Freischiitz, el totuşi n-a fost prezent, probabil din „sfiala feciorului de domn şi prejudecata socială"; apoi fiul hahamului Goţler, poreclit de către profesorul de matematică, cam de sus, „elevul Lissauer", eminent tocmai la matematică, deloc lipsit de înţelegere pentru versurile pe care le compunea pe atunci memorialistul, dezvăluindu-i acestuia pentru prima oară, în toate câte făcea, „tipul de evreu voios": „[...] voioşia ca trăsătură esenţială este printre evrei mai frecventă decât printre europenii de baştină; un lucru ce denotă o prospeţime rasială şi o capacitate de a se bucura de viaţă demne de invidiat, care ar putea cumva compensa anumite carenţe exterioare care te pot întrucâtva influenţa".

Barierele erau mai mult sociale decât rasiale. Autorul a captat de timpuriu (din 1921!) „nelegiurile zvasticii", în curs de organizare şi străine aşteptărilor lui. Ca unul atras „spre germanitatea conservatoare", el n-avea cum să-şi imagineze proporţiile de viitor ale antisemitismului. Se întreba totuşi cu nelinişte: „Ar putea oare Germania să fie solul potrivit în care răsadul antisemitismului să prindă rădăcini adânci? Mai ales Germania, aşa cosmopolită cum este ea, Germania care preia

totul şi se străduieşte să asimileze totul? Un popor în care se ciocnesc permanent păgânismul nordic şi dorul sudic, simţul civic occidental şi mistica răsăriteană?" Interogaţiile sunt formulate în finalul scrisorii către Jacob Wassermann, din 2-3 aprilie 1921, şi poartă urme ale meditaţiilor din Muntele vrăjit, care se apropia de încheiere. Scrisoarea comenta cartea autobiografică Drumul meu ca german şi ca evreu şi contrazicea, ca „ipohondrie poetică", obsesia lui Wassermann despre marginalizarea lui. Dimpotrivă, toate dovedesc contrariul, cât de cunoscut şi venerat este el; iar dacă se întâmplă să aibă sentimente de nemulţumire şi frustrare, ca scriitor şi nu ca evreu le încearcă el, în rând cu oricare alt scriitor german, căci fiecare îşi

asumă drumul spinos al meseriei cu fiecare scriere, reuşită sau eşuată, acceptată sau refuzată...

Comentatorul privea ca decisivă comunitatea de limbă, cultură şi inteligenţă, nu diferenţa între un neaoş şi un venetic. în cazul unui fost evreu de ghetou, el saluta „posibilitatea europenizării", veche doar cam de o sută de ani, în perspectivă o continuă „europenizare a iudaităţii", întru folosul ambelor componente. Preconiza astfel „asimilarea" într-un sens mai general decât cel obişnuit, agrea „căsătoriile mixte" şi accepta botezarea iudeului ortodox, frecvent practicată în epocă de către burghezi şi intelectuali. Privea cu rezervă emigrarea sionistă, din cauza sărăcirii culturilor autohtone. Abia după ce a vizitat Palestina în 1930, nordul şi Iudeea, tânărul Tel Aviv şi străvechiul Ierusalim pe cale de înnoire, s-a pătruns de „opera poporului evreu", de „experimentul reînsufleţirii limbii ebraice" şi „energicul spirit ştiinţific" de la Universitatea Ebraică (discursul radiodifuzat în 1931 de către o societate de radiodifuziune din New York, sub titlul A Living and Human Reality).

Totuşi, continua să creadă în rădăcinile prea profunde ale majorităţii evreilor din civilizaţia occidentală, din diferitele lor patrii, ca să se poată rupe de ele şi readapta ţării strămoşilor. Transmutarea nici nu se punea încă pentru atâtea profesii intelectuale şi îndeosebi pentru cei ataşaţi organic, prin creaţia lor, limbii germane. Scrisorii către Jacob Wassermann ar fi uşor să-i adaug altele trimise, acum şi mai târziu, lui Ştefan Zweig, Franz Werfel, Lion Feuchtwanger, ori Sigmund Freud, Albert Einstein, Amold Schonberg, ca şi pe cele elogiind proza pragheză, în mod apăsat pe Franz Kafka. Chiar şi atunci când, foarte rar şi în treacăt, epistolele vor pomeni de prove

nienţa lor etnică, ordinea de însemnătate va conferi primatul notorietăţii spirituale universale, iar la scriitori — limbii germane. Astfel, „opera acestui evreu din Boemia", Kafka, e considerată unul „dintre cele mai fascinante fenomene din domeniul prozei artistice", autorul fiind cu îndreptăţire numit de către Hermann Hesse „regele tainic al prozei germane". (Către James Laughton, 4 noiembrie 1940.) Şi tot aşa în continuare: compasiunea exprimată Frederikei Zweig, prima soţie, în faţa

sinuciderii lui Ştefan Zweig, fără a-şi cenzura rezervele faţă de pacifismul inflexibil al confratelui, o atitudine neavenită, din punctul său de vedere, în condiţiile de excepţie ale războiului antihitlerist (15 septembrie 1942); sau călduroasa felicitare adresată prietenului Lion Feuchtwanger, important scriitor de orientare decis antinazistă, la a 60-a sa aniversare (aprilie 1944).

Cel ce va parcurge Romanul unui roman, va constata acelaşi accent pus pe germanitatea atâtor scriitori, compozitori, dirijori, filosofi, trăind în California şi întâlnindu-se deseori, fără să fie pusă la socoteală originea lor evreiască. Abundă în rememorarea elaborării romanului Doctor Faustus personalităţi germane precum Franz Werfel, Bruno Walter, Arnold Schonberg, Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund-Ador- no. Despre ultimul aflăm în treacăt că are tată evreu şi că e văr cu Walter Benjamin, dar mai ales detalii numeroase cu privire la colaborarea lor muzicologică şi incifrarea în roman, din gratitudine, a numelui patern, „Wie-sen-grund", ca laitmotiv muzical.

De vreme ce tema comunităţii intelectuale m-a dus atât de departe, până târziu în emigraţie, consemnez ca deosebit de importantă şi lunga epistolă expediată la 3 februarie 1936 lui Eduard Korrodi, răspuns la articolul acestuia Deutsche Litera- tur im Emigrationsspiegel, Literatura germană în oglinda emigraţiei, răspuns publicat ca „scrisoare deschisă" în Neue Ziircher Zeitung şi pentru care anume statul naţional-socialist îi va retrage lui Thomas Mann cetăţenia germană. Acesta refuză categoric judecarea scriitorilor germani în funcţie de neevreita- tea sau evreitatea lor şi probează absurdul reducerii literaţilor emigranţi numai la evrei. Autorii lui preferaţi, spune, sunt Hermann Hesse şi Franz Werfel, un elveţian şi un evreu din Boemia. Enumeră câţi dintre emigranţi nu sunt evrei, el şi Heinrich Mann, Leonhard Frank, Rene Schickele, Fritz von Unruh, Annette Kolb, Bernard von Brentano, Bertolt Brecht,

Elsa Lasker-Schiiler şi alţii. La „internaţionalizarea" romanului german şi-au adus contribuţia atât Jacob Wassermann cât şi ei, cei doi fraţi Mann, pe cei din urmă i-a susţinut poate şi „picătura de latinitate din sângele nostru". „Componenta «internaţională»

a evreimii e însăşi componenta ei meditera- nean-europeană, iar aceasta e totodată şi germană ; fără ea, germanitatea nu ar fi germanitate [...]•" „Nimeni nu e german prin simpla etnicitate." Iar ura faţă de evrei se îndreaptă nu numai împotriva lor, ci „împotriva temeliilor creştine şi antice ale civilizaţiei occidentale", ameninţând cu o ruptură îngrozitoare „între ţara lui Goethe şi restul lumii". „[...] regimul actual din Germania nu poate aduce nimic bun nici pentru Germania, nici pentru lume [...]."

Enunţuri cât se poate de limpezi, spiritul cărora va fi menţinut şi pe viitor. Până să prelungesc însă publicistica din emigraţie pe tema evreităţii, mă întorc la povestiri şi romane, decisive pentru schiţa de faţă, nu în ultimul rând spre a completa timpuria dualitate de raportare sugerată.

2

Logodna dintre Thomas Mann şi Katja Pringsheim a avut loc în 1904, căsătoria — în 1905. Tânăra care se pregătea pentru o strălucită carieră de matematician, se va consacra soţului ei şi, cu timpul, celor şase copii ai lor. Deocamdată, ea îl introducea pe alesul inimii printre ai săi — pe care acesta nu rezistase ispitei să-i remodeleze, desigur în cu totul altceva decât realul, de departe recogniscibili, totuşi. Mărturie ne stau două texte, o povestire scrisă chiar în 1905 şi un roman „mic" ulterior, terminat abia în 1909. Iar dacă dovezile străvezii ale acestei din urmă poveşti încântătoare de dragoste, Kdnigliche Hoheit, n-aveau pentru ce fi tăinuite — aluziile, oricât de transfigurate, ale aceleia compuse în paralel cu unirea celor două destine într-o nouă familie, păreau suficient de îndoielnice spre a pecetlui, pentru multă vreme, soarta povestirii Wălsungenblut.

„Am scris o dată [...] o întreagă povestire iudaică — nuvela unei perechi de gemeni sălbatic deznădăjduiţi şi a simţurilor lor rătăcite din cauza bogăţiei, a singurătăţii şi a urii...",

citim într-unul din articolele invocate, din 1921. Stirpea Wălsungilor a fost — din precauţie, de bună seamă — citită de autor în manuscris în casa Pringsheim, în faţă soacrei sale şi a cumnatului său Klaus, fratele geamăn al Katjei, care nu avuseseră nimic de obiectat. Ar fi trebuit să apară în revista Nene Rundschau în ianuarie 1906. între timp, au ajuns însă la urechile autorului zvonurile miincheneze despre nuvela sa considerată

violent antisemită şi care ar compromite familia soţiei sale. El a oprit, în consecinţă, publicarea. Antum, povestirea avea să apară, într-o ediţie pirat de 530 exemplare, în 1921; testamentar, abia postum va fi inclusă în culegerile autorizate, pentru întâia oară în 1955.

Miinchenul începutului de secol i-a inspirat şi îi va mai inspira scriitorului multe descrieri ale atmosferei hiperesteti- zante din noul centru artistic, expresionist şi abstract, experimental şi decadent. încă nuvela din 1901, Gladius Dei, debutase cu „Oraşul Miinchen strălucea", povestind apoi cum tânărul moralist creştin Hieronymus încearcă să-l convingă pe proprietarul magazinului de artă să ia din vitrină şi să dea foc reproducerii „păgâne" a Maicii Domnului, ca şi tuturor tablourilor care întinează, în numele frumuseţii vane, credinţa şi sfinţenia. Proprietarul elegantului „magazin de frumuseţi" e domnul M. Bliithenzweig, nume caraghios ca sens, de bună seamă şi iudaic. Conflictul dintre etic şi estetic prevesteşte înfruntarea dintre Savonarola şi Lorenzo de Medici, din drama Fiorenza (1905). Mai amintesc, spre a circumscrie tema estetismului nu doar în opoziţie cu moralitatea, dar şi secretând posibile violenţe „frumoase" — temă centrală şi răsfirată a întregii creaţii timpurii —, povestirea La profet (1904), cu acea „proclamaţie" estetic maximalistă a „apostolului" Daniel (reluată literal în romanul Doctor Faustus), printre ascultătorii căruia se numără, în respectivul salon cultural, şi „doamna cea bogată", în care cercetătorii au identificat-o pe Hedwig Pringsheim, mama viitoarei soţii a nuvelistului real — căci „nuvelistul" din text se interesează de „domnişoara Sonia", tocmai suferindă şi absentă de la reuniunea mondenă: „Sonia era fiica bogatei doamne, iar în ochii nuvelistului o creatură de o desăvârşire incredibilă, o minime prin educaţia ei multilaterală, un ideal de cultură atins."

Aşa funcţionează ironia învăluitoare chiar şi a unei fiinţe dragi. Mult mai dur însă, la limita nepermisului — în Stirpea Wălsungilor. Formal, acţiunea are loc de astă dată la Berlin, în

cartierul elegant Tîergarten din vestul oraşului, unde, în fapt, se afla reşedinţa somptuoasă a bancherului Hermann Rosen- berg, unchiul Katjei Pringsheim. Descriind vila, autorul prelungeşte atmosfera miincheneză suprasaturată la începutul secolului de o

esteticitate care mixta pasiunea pentru artă cu „arta vieţii", opulent rafinată, de până la decadenţă. Pe Tho- mas Mann însuşi îl obseda pe atunci Wagner — alături de Schopenhauer şi Nietzsche —, dovadă alte povestiri şi primul său roman. Astfel, ironia ascunde şi o doză de autoironie, răs- fângere deseori folosită. Pe Walsungi, zeul suprem Wotan îi procrease cu o muritoare; şi unirea lor incestuoasă, a sorei Sieglind cu fratele Siegmund, avea să-l nască pe eroul salvator Siegfried, potrivit mitului nordic şi prelucrării lui din Walkiria. La reprezentaţia îndrăgitei opere wagneriene se duc de astă dată un alt Siegmund şi o altă Sieglinda, gemeni ai domnului şi doamnei Aarenhold. Dar, mai înainte, ne este descrisă întreaga familie, Kunz şi Mărit, părinţii celor patru şi funcţionarul protestant von Beckerath, logodnicul Sieglindei. Domnul Aarenhold „ştia că sunt cu toţii imiţi împotriva lui şi că-1 dispreţuiesc, pentru originea lui, pentru sângele care curgea în vinele lui şi pe care-1 primiseră de la el, pentru felul în care făcuse avere [...]". Fiindcă parvenitul şi incultul domn Aarenhold se născuse într-o localitate îndepărtată din răsărit, se căsătorise cu fiica unui negustor avut, se îmbogăţise prin manevre abile, iar acum asigura, cu inepuizabilul său „fluviu de aur", huzurul întregii familii, pasiunea copiilor săi gemeni pentru teatru, literatură, pictură.

Şi iată cum, după masa copioasă în comun, apoi după în- delunga pregătire a înfăţişării lor elegante, nedespărţiţii de nouăsprezece ani se duc la Operă, reprivesc într-o mirifică oglindă povestea „lor" de androgini, ca de obicei ţinându-şi împreunate mâinile umede, rostind puţine cuvinte şi neapărat de soi; şi, vrăjiţi de „lumea sălbatică, senzuală şi exaltată" recontemplată, se întorc acasă, în locuinţa unde încă riU se în- torseseră ceilalţi de la un dineu, se ospătează cu un pic de ca- viar şi vin roşu, se retrag în dormitoarele lor, dar se revăd ca întotdeauna pentru a-şi mai spune o dată noapte bună... şi săvârşesc inevitabilul incest, pentru a fi până la capăt pe potriva modelelor mitice şi pentru a-1 pedepsi pe von Beckerath. în acest act final, ies mai întâi „extraordinar de puternic în evidenţă caracteristicile fizionomice ale seminţiei ei". Iar după fugitiva remarcă despre „nişte bolnavi egoişti", replica

finală a lui Siegmund, tocmai despre von Beckerath, reintonează acelaşi motiv: „Acum, spuse el, şi pentru o clipă caracteristicile seminţiei sale ieşiră puternic în evidenţă pe faţa lui, trebuie să ne fie recunoscător. De aci înainte va duce o existenţă mai puţin trivială." Seminţia Aarenhold ca seminţie a Wălsungilor — cu greu se putea imagina o alăturare mai antiwagnerian şfichiuitoare!

Autorul va relua tema incestului, întru târziu şi într-o variantă blând poetizată, în penultimul său roman, Alesul. Acolo, gemenii Wiligis şi Sybilla vor naşte un fiu, care ulterior se va căsători cu neştiuta lui mamă; apoi, după lunga-i penitenţă acceptată cu gratitudine, ales ca papa Gregorius, o va absolvi de păcat pe mama-soţie şi pe fiicele ei — nepoatele lui — Stultitia şi Humilitas, regizând, el şi povestitorul, un joc sacru, eliberator de păcate. (Se va înfiripa bănuiala că bătrânul tată ar fi urmărit, prin această poveste dintr-un ev mediu imaginar, mântuirea poetică a primilor lui născuţi, Erika şi Klaus, între care ar fi avut chiar loc cândva o nepermisă relaţie de iubire.)

Deocamdată, el trece însă din cheia sarcastică în cea idilică (va da la iveală două efective „idile", la capătul primului război mondial), celebrându-şi — mascat — propria logodnă şi căsătorie cu Katja Pringsheim. Alteţă regală e romanul „mic" de după Casa Buddenbrook. In măruntul mare ducat, de astă dată imaginar, Johann Albrecht domneşte ca mare duce. Ge- neralul-medic Eschrich îi aduce la cunoştinţă infirmitatea din naştere a fiului său cel mic, atrofia mâinii stângi a viitorului personaj central din carte. Nemulţumit de explicaţiile primite, marele duce cheamă la el un alt medic, pe tânărul doctor Sammet. „Ţinea capul puţin înclinat într-o parte, iar privirea ochilor săi cenuşii reflecta inteligenţă şi blândeţe activă. Nasul care i se lăsa mult peste mustaţă, indica originea sa." Depăşind explicarea accidentului, suveranul ţării, adept al principiului egalităţii necondiţionate, îl întreabă dacă a resimţit vreodată originea sa ca pe o piedică în carieră, un handicap în concurenţa profesională? în marele ducat oricine are dreptul să muncească, răspunde doctorul Sammet şi adaugă: „Eşti mai curând în avantaj decât în dezavantaj, faţă de majoritatea oamenilor comozi, dacă ai un mobil în plus faţă de ei, pentru realizări neobişnuite."

Doctor ttiedicinae Sammet nu dispare din viaţa lui Klaus

Heinrich, infirmul, nici când acesta îl va înlocui pe fratele său

mai mare Albrecht, la cererea acestuia, în exercitarea „înaltei profesii", strict formale, de conducător al ducatului. El mijloceşte chiar prezentarea domnişoarei Spoelmann Alteţei sale regale. Căci Klaus Heinrich s-a îndrăgostit de Imma Spoelmann, fiica marelui Samuel N. Spoelmann, revenit în locurile lui de baştină ca miliardar american. „Micuţa surioară", cum o alintă Klaus Heinrich, îi povesteşte istoria familiei. Predecesorii ei emigraseră în Bolivia, trecuseră în SUA şi se îmbogăţiseră. Bunicul ei luase de soţie o femeie „cu sânge indian", descendenţă pentru care tatăl bogătaş avea să fie stimat şi detestat ca „pe jumătate o minune a lumii şi pe jumătate infam". Acasă nu încetaseră să vorbească germana. Şi iată, s-au întors acum în fosta lor patrie, el, pentru apele ei tămăduitoare şi pentru a se putea consacra îndrăgitei muzici de orgă, ea, ca să se perfecţioneze în geometrie. Dar, în curând, investiţiile lui Samuel Spoelmann redresează economia ruinată a ducatului; iar Klaus Heinrich descoperă în Imma pe aleasa inimii lui însingurate.

Transpar prin mirabila poveste destule motive autobiografice, reale şi simbolice. Mama scriitorului avea o parţial sud-americană obârşie, un amestec nu neapărat de sânge, ci temperamental. Katja Pringsheim studiase matematicile. Iar scrisul, să nu fie cumva tot o inutilă „înaltă profesie"? Klaus Heinrich nu se ocupă de nimic, după cum remarcă eficientul Samuel Spoelmann. Cel vizat acceptă observaţia, ce activitate e să-ţi reprezinţi mereu ducatul, fără să ai ceva anume de făcut? Parabola e străvezie, atrofia mâinii stângi e a unuia care nu ştie decât să scrie cărţi cu mâna dreaptă; şi care astfel reprezintă umanitatea din care este exclus (precum Tonio Kroger şi alţi „aleşi" întru o existenţă doar simbolică). Dar un astfel de „ales" are nevoie de o „micuţă surioară" mai apropiată de real, chiar dacă şi ştiinţa ei e una formală, pe care însă o va abandona, de bună seamă, pentru a-şi perpetua stirpea „regală".

Thomas Mann a revenit deseori la mixtura nordic-sudică a descendenţei sale. Ideea coeficientului străin — nu importă dacă american, indian sau iudaic — sugerează „impuritatea" oricărui artist ieşit (şi expulzat) dintr-o majoritate onorabilă, fericită în normalitatea ei, adesea mediocră. Marina Tvetaie- va spuneă că

orice poet e „evreu" prin destin. Fiica lui Samuel Spoelmann, de astă dată cu nume atât de german, Imma, al- ter ego al Katjei Pringsheim, e tot sarea adăugată unei germa-

nităţi pure, care până la urmă nici în sine nu poate fi pură, darmite în creativitatea gratuită, exclusiv reprezentatoare şi reprezentativă.

3

Orice învăţăcel de Bildungsgeschichte, de poveste formativă, dintr-un Bildungsroman, depănat liber pe urme goethe- ene, are nevoie, printre învăţătorii săi, şi de un evreu, chiar dacă unul desprins de iudaitate. E cazul lui Hans Castorp, confruntându-se în sanatoriul „Berghof" din Muntele vrăjit cu Lodovico Settembrini şi Leo Naphta, avântaţi într-o acerbă înfruntare spre a-i cuceri sufletul. Literatul italian personifică Sudul umanist, clasic, democratic, teza solară, luminoasă şi luministă. Antiteza o exprimă şi o expune evreul convertit la catolicism, apostrofat de adversarul său de idei ca „joii jesuite ă la petite tache humide", iezuitul nostim cu mica pată jilavă, semnul tuberculozei de care sunt marcaţi toţi pacienţii din Davos. Leo-Leib provine din Est, de unde — nu va înceta eseistul să repete — s-au recrutat în epoca modernă cei mai mulţi evrei occidentali de seamă. E fiul lui Elia, haham în- tr-un „târguşor din vecinătatea frontierei galiţiano-volhini- ce", un visător şi gânditor de descendenţă hasidică, jertfind animale, după ritual, cu privirea lui de „o strălucire stelară"; până e crucificat într-o răzmeriţă antisemită; iar văduva, cu Leib şi cei patru mezini, se văd nevoiţi să se refugieze în Germania. Aici, sub oblăduirea profesorului iezuit Unterpertin- gen, Leo îmbrăţişează noua sa credinţă cu atâta fervoare încât ajunge să fie destinat unei alese cariere ecleziastice — zădărnicită însă de plămânii săi şubrezi, pentru a căror lecuire, imposibilă de altfel, Ordinul îl întreţine, scutindu-1 de griji materiale, asigurându-i o existenţă seniorală şi monahală, în această localitate elveţiană de munte. Pe măsura puterilor fizice, se îndeletniceşte cu predarea limbilor clasice, dar în lungile dispute începute, în capitolul al şaselea, cu Settembrini, în prezenţa şi de dragul lui Hans Castorp („joii bourgeois â la petite tache humide", cum îl caracterizase Clavdia Chauchat în paragraful Noaptea Valpurgiei), îşi mobilizează forţa spirituală pentru a susţine o altă clasicitate,

radical teologală: „Evul Me

diu clasic"! Acest princeps scholasticorum se avântă în ale sale Operationes spirituales (titlul celui mai întins paragraf al disputelor celor doi, parafrazat după titlul cărţii lui Ignaţiu de Lo- yola, Practici spirituale) pentru a-şi argumenta antiteza la modernitate, veche şi necesar a fi reînnoită. Ea este asumat maximalistă, desfide libertăţile, democraţia, civilizaţia şi morala burgheză, în schimb, glorifică iraţionalul, violenţa, sângele, tortura, neiertarea inchizitorială mântuitoare, suprema virtute a uciderii din iubire cristică, de dragul înstăpânirii unei lumi noi, eliberată de tradiţiile mediteraneene găunoase ale domnului Settembrini...

Muntele vrăjit a fost scris din 1913 până în 1924, an în care a şi apărut. între timp avusese loc războiul mondial, cu evocarea căruia se şi termină romanul. (In 1918 apăruse eseul Consideraţiile unui apolitic.) La capătul atâtor meditaţii chinuite asupra destinului german şi european, în plină Republică de la Weimar, dar proiectând cataclismele trăite într-un viitor tumultuos şi sumbru, Thomas Marin tatonează, prin Settembrini, criza umanismului de tradiţie liberală, iar prin Naphta, pericolul totalitarismelor. Invoc termenul la plural, întrucât în discursurile incendiare ale acestui „revoluţionar al conservării" se amestecă într-adevăr accente extrem-conservatoare cu altele extrem-revoluţionare. în compunerea lui Naphta autorul a transferat câte ceva din portretul lui Georg Lukăcs, întâlnit după evadarea din Ungaria, unde participase la înfrânta insurecţie proletară, într-o Germanie, care trecuse şi ea prin- tr-o revoltă similară. Scriitorul se va feri să dezvăluie, până târziu, această sursă de inspiraţie, cu atât mai mult cu cât tocmai Lukăcs va ajunge unul dintre cei mai stimaţi de el exegeţi ai operei sale. Chiar şi fără cunoaşterea „adresei" exterioare, cititorul sesizează amestecul ideilor obscurantiste cu elogiul radicalismului iacobin, proletar, comunist, în dialectica spiritualistă a lui Naphta, dualist cosmopolită, neevitând nici măcar referirea la „dictatura proletariatului". Prin această dictatură politic şi economic mântuitoare, spune el în paragraful Despre împărăţia lui Dumnezeu şi mântuirea prost înţeleasă, „proletariatul mondial opune umanitatea şi principiile statului lui Dumnezeu

putreziciunii burgheze şi capitaliste". „Proletariatul a reluat opera lui Grigore cel Mare, zelul cucernic al acestuia a fost împrospătat prin el, şi după cum n-a făcut-o nici sfântul, nici proletariatul nu-şi poate îngădui să-şi oprească mâna de a vărsa sânge. Datoria lui este să întroneze teroarea

pentru mântuirea lumii, pentru atingerea înaltului său ţel: o viaţă orientată către Dumnezeu, fără stat şi fără clase."

Nu intru în detaliile joncţiunii intuite dintre maximalisme pe atunci încă apreciate îndeobşte la antipozi. Interesează însă motivele pentru care romancierul îi atribuie tocmai unui evreu răsăritean fanatismul reunind extreme temporale şi ideologice. „Asemenea multor evrei de înaltă spiritualitate — citim pe la începutul paragrafului Operationes spirituales —, Naphta era din instinct totodată şi revoluţionar şi aristocrat, socialist şi în acelaşi timp stăpânit de visul de a atinge forme de existenţă nobile şi distincte, exclusive şi ordonate." Pentru Naphta, „iudaismul, datorită socialismului şi spiritului său politic, era mult mai aproape de sfera catolică" decât de cea protestantă, prea subiectivă şi individualistă. Şi se va vedea confirmat de generoasa lui acceptare în colegiul iezuit „Stella matutina" („Steaua dimineţii", Luceafărul): „Cosmopolitismul care domnea în instituţie interzicea ca originea lui rasială să iasă în vreun fel în evidenţă."

Spre sfârşitul romanului, în Marea irascibilitate, Naphta îl provoacă la duel pe Settembrini; şi, când acesta trage în aer, se sinucide. Sângeros în vorbe, el refuză să omoare, preferă să se omoare. De ce? Pentru că a eşuat — ca de altfel şi Settembrini — în atragerea lui Hans Castorp de partea lui. Acesta a traversat toate experienţele, cu Clavdia Chauchat, mynheer Peeperkom şi atâţia alţii; dar, asimilându-le în parţialitatea lor, le-a şi depăşit, pentru a se pierde în vâltoarea războiului...

Semnifică eşecul încercării lui Naphta de a-1 atrage pe Castorp pe calea unui radicalism catolic ţi iudaic, medieval ţi ultramodern, conservator ţi revoluţionar (după cum pare pe atunci romancierul să-l considere), sfârşitul oricărei astfel de tentative? Şi nu se insinuează oare în diagnosticul relativ timpuriu, încă — şi iarăşi — pe timp de pace, o anumită mefien- ţă a spiritului protestant nordic faţă de un catolicism asociat mai degrabă

iudaismului? Nici una, nici alta. Răsăriteanul Naphta este, într-un fel, şi vestitor al unui maximalism nordic, care va putea cu timpul intra în joncţiune nu cu catolici, ci tocmai cu protestanţi, cu un ev mediu mai anticlasic, vechi-germanic şi luteran-german. Să nu ne înşele un singur tip de impact. Settembrini e laicul mediteranean, Naphta — oricât de catolic — e mai aproape de negurile baltice. Iar oraşul Munchen, în anii imediat următori primului război mon

dial, aproximativ aceiaşi ani în care Muntele vrăjit se apropie de încheiere şi urmează să vadă lumina tiparului, e locul în care estetismul radical face casă bună cu radicalitatea „barbară".

Ca dovadă, îmi permit un salt până la Doctor Faustus, pentru că el reconstituie şi anii ulteriori primului război mondial, anume la Miinchen (abia după aceea voi reveni la romanele interpuse). Viaţa compozitorului german Adrian Leverkiihn povestită de un prieten n-are ca miză doar pactul faustic al artistului dionisiac cu Diavolul, pentru a dobândi „străpungerea" către o creaţie tragic genială, ci şi pactul Germaniei cu diabolicul Fiihrer, în speranţa aceleiaşi „străpungeri", însă deşarte, spre măreţia naţională şi supremaţia mondială. Scris între mai 1943 şi ianuarie 1947, în plan secund reconstituind prăbuşirea nazismului, planul lui prim şi primordial aproximează istorica „vină germană", asumată simultan în conferinţe, emisiuni radiofonice, studii, explicată apoi în Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman (1949). Ca „fenomenologie istorică" a germanităţii, el este cel mai luteran roman al autorului. Curând după amplul capitol XXV, încheierea pactului cu acest Mefisto prozaic, lipsit de fosta-i anvergură, karamazovian în goetheanism, adică la începutul jumătăţii a doua din poveste, pătrundem în saloanele miincheneze postbelice, acolo unde a şi început, subteran, pregătirea noii ideologii propice declanşării următoarei conflagraţii mondiale.

De dragul acestei continuităţi tematice incipient agresive, iraţionaliste şi antiumaniste, readuc în memorie, după Naph- ta, cercurile mondene din casele Rodde, Schlagenhaufen, ori din locuinţa lui Sixtis Kridwiss. Căci nu numai acesta din urmă se manifestă ca exponent al noului suflu demolator, ci şi literatul domn Haim Breisacher, un soi de Naphta degradat, a cărui

inconştienţă vinovată scriitorul nu se sfieşte, amintindu-şi bine de loc şi de timp, s-o zugrăvească sarcastic în chiar romanul său antinazist. Unii creştini şi evrei par laolaltă să nu-şi dea seama la ce pun umărul. Cu caracterul său „rasial extrem de pronunţat", ca dialectician inteligent şi temerar, Breisacher adulmecă „mişcarea spirituală a timpului", are fler „pentru cele mai recente schimbări de orientare". El comentează lunecos Vechiul Testament şi pe Maimonide, profesează un tradiţionalism echivoc, se pronunţă împotriva progresului şi civilizaţiei, prezice voluptuos începutul sfârşitului modernităţii. Prin acest obraznic şi intolerant „radicalism al

conservării", naratorul Serenus Zeitblom, „de credinţă filose- mită", dă pentru prima oară „peste lumea nouă a antiumanis- mului", dar se întreabă tolerant: „De altfel, poţi oare lua în nume de rău spiritului iudaic faptul că receptivitatea sa pătrunzătoare pentru ceea ce reprezintă viitorul şi noul dăinuieşte chiar şi în situaţiile cele mai complicate, când avangardismul se împleteşte cu reacţionarismul?" [XXVIII]. Apoi, după „proclamaţia" mai înainte amintită a lui Daniel Zur Hohe, îl reîntâlnim pe doctorul Breisacher propovăduind tot „o veche lume nouă, o lume revoluţionar-reacţionară", golită de idei prăfuite ca adevărul, libertatea, dreptul, raţiunea, în năzuinţa sa de a extrage nemilos „dintele-mort" al culturii, în loc de a-i trata migălos rădăcinile bolnave [XXXIV].

Şi dacă tot am ajuns la Doctor Faustus, să evoc alte două personaje iudaice din roman. Kunigunde Rosenstiel e, ca şi creştina Meta Nackedey, ocrotitoarea existenţei însingurate a compozitorului la Pfeiffering. Cu ochi de „o infinită tristeţe, pentru că Fiica Sionului fusese rasă de pe faţa pământului şi poporul ei ajunsese turmă rătăcitoare", ea scria scrisori „în- tr-o limbă îngrijită şi pură". „Deoarece Kunigunde, ca aproape toţi evreii, nu numai că era foarte muzicală dar, deşi nu avea lecturi prea vaste, raporturile ei cu limba germană erau mult mai pure, mai îngrijite decât ale mediei naţionale, ba chiar ale majorităţii cărturarilor [...]" [XXXI].

Un întreg capitol [XXXVII] face portretul lui Saul Fitel- berg, impresar muzical internaţional şi organizator de concerte, ispitindu-1 pe Adrian să iasă din solitudinea lui în „lume". Pe

parcursul fastuoasei sale trăncăneli, asemănătoare cu a lui Peeperkom, acest mai degrabă frate de suflet cu „escrocul" Felix Krull îşi relatează tăcutului ascultător viaţa şi vederile sale. Evreu născut la Lublin, din părinţi săraci, trăieşte de mult la Paris, promovează cultura de avangardă, dar, cu un nume ţipător evreiesc şi cu Vechiul Testament în sânge, e nu doar cosmopolit, ci şi atras de germanism, deşi caracterul german „est essentiellement antisemitique". „[...] noi, evreii, popor sacerdotal, chiar dacă facem fasoane prin saloanele Parisului, să nu ne simţim noi atraşi spre germanism [...]?" Iar germanii ar trebui de asemenea să recunoască „înrudirea rolurilor germanismului şi iudaismului pe pământ". „Germanii ar trebui să ne lase nouă, evreilor, grija de a fi progermani. Ei se vor lăsa împinşi în nenorocire cu naţionalismul lor, cu semeţia, cu marota neasemuirii lor, cu ura de a se încolona şi de a se situa

pe picior de egalitate cu alţii, cu împotrivirea de a se lăsa incluşi în lume şi de a se conecta socialmente cu ea — o nenorocire într-adevăr iudaică, je vous le jure. Germanii ar trebui să permită evreului să facă pe mediatorul între ei şi societate, să facă pe managerul, pe impresarul, pe antreprenorul de germanism (Fraza de mijloc lipseşte din traducerea românească îndeobşte folosită.) Leverkiihn refuză însă oferta.

Comentând capitolul Filtelberg, cu referire şi la aprigul intrigant Breisacher, „unealtă aducătoare de nenorociri", Romanul unui roman [XIV] recunoaşte primejdia de a fi taxat ca un „echivoc antisemit", dar respinge „bănuiala": „evreii mei sunt pur şi simplu copiii epocii lor, la fel ca şi ceilalţi, ba, mulţumită inteligenţei lor, adesea mai autentici, mai fideli". Iar epoca se apropie de sfârşitul ei. Şi, în acest „bizar acvariu de creaturi" agonizânde, sunt oare personajele germane mai simpatice decât cele evreieşti? El însuşi îl preferă pe Fitelberg „larvelor de sânge germanic care-şi comentează toanele la Kridwiss". Câtă vreme, aşadar, lumea ezită să numească romanul său „antigerman" — „sper că voi fi scutit de incriminarea de antisemitism".

4

Revin la opera literară compusă între Muntele vrăjit şi Doctor Faustus, în anii treizeci-patruzeci. De astă dată nu se mai află în

avanscenă diagnosticul antecedentelor, mai mult sau mai puţin recente, care favorizaseră nazismul, ci mobilizarea resurselor mai vechi ale umanităţii în vederea contracarării prezentei degradări. Atenţia crescândă acordată evreităţii — la antipodul antisemitismului — e parte dintr-o germanitate afirmată, ca parte a valorilor perene europene, mediteraneene, general-umane. Accentele pozitive, înfrăţite, trec în prim plan din motive istorice distincte, dar într-o perspectivă retrospectivă şi prospectivă cuprinzătoare.

In anul scrisorii citate către Korrodi, 1936, în care Germania cea nobilă este numită „ţara lui Goethe", acesta începe să fie tot mai des invocat şi în publicistica pe tema evreităţii. Goethe a fost citat încă în textele invocate din 1921, pe baza mărturiilor lui Riemer, care reapar acum: în răspunsul la an

cheta, cu titlul atribuit [De ce nu trebuie poporul german să dispere?], scrisă la Kiisnacht-Ziirich (1936); în cuvântul introductiv la o lectură publică, tot de la Ziirich, Cu privire la problema antisemitismului (1937); ca şi în ulteriorul articol, scris în America şi apărut în engleză, Un popor de neclintit (1940). Goethe e principalul aliat al lui Thomas Mann în afirmarea multor convingeri: „participarea spiritului evreiesc la cultura germană", înrudirea dintre destinul evreilor şi soarta germanilor, care şi explică „o bună parte din antisemitismul german", privit ca „o sete-de-aristocraţie a unor oameni mărunţi"; certitudinea că, în ciuda vicisitudinilor, Israel „va supravieţui". Motivele sunt intonate şi în Lotte la Weimar, elaborat în paralel, început tot la Kusnacht în 1936 şi încheiat la Princeton în 1939.

Pe parcursul romanului, apar referiri incidentale la evrei, dar ele dobândesc amploare în capitolul al optulea, penultimul, evocarea mesei date de patriarhul literelor, la 67 de ani, în cinstea oaspeţilor săi, printre care şi Charlotte Kestner, odinioară transfigurată în Suferinţele tânărului Werther. în fastuoasele sale „Cuvântări la masă", după modelul celor rostite cândva de Luther, înmuiate acum „în chip de snoave şi spirituale consideraţii", Goethe aduce vorba despre poporul său. „Germanii noştri sunt un popor afurisit, se poartă întotdeauna rău cu prorocii lor, ca şi evreii cu ai lor [...]." Mai încolo, el relatează o noaptea sângeroasă din secolul al 14-lea din oraşul

Eger, „un pogrom" lovind pe mulţi „fii ai lui Israel", „un omor nemaipomenit", din care a scăpat „un singur evreu", declarat solemn „cetăţean al Egerului" de către împăratul Carol al IV-lea. Şi, pe marginea întâmplării cumplite, Goethe meditează despre evrei, în termeni care-i parafrazează spusele reale, citate ori variate şi în articolele lui Thomas Mann.

„ — Evreii, zise el, sunt patetici, dar nu sunt eroici. Vechimea rasei lor şi experienţa îi îndeamnă să fie înţelepţi şi sceptici, ceea ce este tocmai contrariul eroismului, şi într-adevăr în vorba evreului celui mai obişnuit există o anumită înţelepciune şi o anumită ironie — şi totodată o înclinare profundă către patos. Cuvântul acesta însă trebuie luat aici într-un sens foarte precis şi anume în sensul de suferinţă, patosul iudaic este o emfază a suferinţei, care nouă ni se pare de multe ori grotescă şi chiar ciudată şi respingătoare [...]" — dovadă sentimentul ambiguu de care „un german" e cuprins faţă de „această sferă a patosului", sentiment „în care batjocura se

îmbină cu o stimă ascunsă". Iar peste două pagini, disertează „deocamdată tot pe tema evreului", după cum urmează:

„Goethe laudă calităţile înalte şi deosebite ale acestei seminţii remarcabile, simţul ei muzical şi capacitatea ei în domeniul medicinii — medicii evrei şi arabi se bucură în tot veacul de mijloc de încrederea lumii întregi. Poporul acesta, spunea el, are legături serioase şi cu literatura, asemănător în privinţa asta cu francezii. Să ne gândim numai că evreii obişnuiţi au de multe ori în scris un stil mai curat şi mai precis decât germanii neaoşi, care, spre deosebire de popoarele meridionale, nu manifestă nici un respect faţă de stil şi de obicei nu se îngrijesc să scrie frumos. Evreii sunt poporul cărţii, ceea ce arată că însuşirile omeneşti şi convingerile etice sunt doar nişte forme secularizate ale spiritului evreiesc. Religiozitatea evreilor este însă în chip caracteristic pentru dânşii plină de îndatoriri terestre şi legată deci de lumea de-aici, şi tocmai înclinarea şi însuşirea lor de-a da treburilor pământeşti dinamismul spiritului religios ne face să tragem concluzia că ei sunt meniţi să mai aibă o parte importantă la dezvoltarea viitoare a lumii pământeşti. Considerând însemnata contribuţie pe care au adus-o eticii umane, este foarte curioasă şi greu de explicat antipatia

străveche pe care o au popoarele faţă de tipul iudaic, antipatie care în orice moment e gata să izbucnească într-o ură activă, cum arată din belşug tulburările de pe vremuri, din Eger. Această antipatie, în care stima sporeşte aversiunea, se poate compara foarte bine cu o altă antipatie şi anume cu aceea faţă de germani, al căror rol fatal şi a căror situaţie internă şi externă printre celelalte popoare are o ciudată înrudire cu aceea a evreilor. N-ar vrea să insiste prea mult, adăugă el, şi nici n-ar vrea să-şi aprindă paie-n cap, dar trebuie să spună că uneori îl cuprinde o frică grozavă gândin- du-se că odată s-ar putea ca ura latentă a lumii întregi împotriva celeilalte sări a pământului, a germanismului, să se dezlănţuie într-o răzvrătire istorică, faţă de care acea noapte a omorului din Evul Mediu ar fi doar o prefigurare miniaturală..."

După ultimul fragment urmează ideea asemănării germanilor cu chinezii. Am citat pe larg din enunţurile lui Goethe, reale şi atribuite, cu scopul de a proba suprapunerea lor cu observaţiile publicistului. Ideile sunt aceleaşi, în mare şi până în detalii. „Cuvântările la masă" goetheene şi articolele lui Mann pot fi privite ca interşanjabile, parafrazându-se unele

pe altele. Am preferat expunerea artistică, dar tot atât de bine aş fi putut să enumăr componentele publicistice. Şi acolo e vorba despre înrudirea destinului iudeu cu cel german, ambi-valenţa stimei şi a resentimentului în raportarea — germană şi nu numai — faţă de evrei, relaţia de intimitate dintre „fiul Israelului" şi patosul moral ca „emfază a suferinţei", transferul spiritului religios în convingeri etice pământeşti, rafinarea simţului muzical, precum şi calităţile medicale, atât evreieşti cât şi arabe. în privinţa din urmă, abundă şi nominalizările: Paul Ehrlich, August von Wassermann, Sigmund Freud, pentru medicină, Menuhim, Horowitz, Heifetz, Milstein, Serkin, Rubinstein, Hubermann, Szigeti, Schnabel, Walter, Kusse-witzky, Ormandy, Steinberg, Mahler, Schdnberg, pentru muzică. Presimţirile goetheene sumbre privitoare la ura lumii faţă de germani concordă cu o stare de spirit tot mai acută în timpul elaborării romanului, exacerbată încă pe viitor, cum o detaliază iarăşi articolele din anii războiului.

5

Lotte la Weimar e rodul pauzei pe care romancierul şi-a luat-o între penultimul şi ultimul volum din Iosif şi fraţii săi, la care a trudit, dacă nu punem întreruperea la socoteală, şaisprezece ani. Dar impulsul pentru cea mai întinsă operă a sa, decât roman mai degrabă poem epic, sau chiar epopee, modernă pe material străvechi, i l-a dat tot Goethe, cel fascinat de povestea epică şi visând să o extindă în termeni proprii. Tetralogia e, astfel, ca şi o împlinire a visului „celui mai iubit dintre pământenii" lui Thomas Mann. Dacă Istoriile lui Iacob şi Tânărul Iosif le-a scris încă în Germania, Iosif în Egipt l-a încheiat în Elveţia, iar Iosif hrănitorul l-a compus integral în America: o jumătate acasă, o jumătate în exil. Intre timp, din 1926 până în 1942, s-a documentat intens, inclusiv cu sprijinul lui Karl Kerenyi, evreul ungur devenit celebrul exeget elveţian de limbă germană al mitologiilor.

întrebarea ar putea viza cauzele unei preocupări atât de intense şi întinse pentru personajul fascinant al Torei. Răspunsul l-a dat însă autorul însuşi, totdeauna scrupulos în explicarea motivaţiei cărţilor sale. O lungă paranteză, în acest sens,

conţine discursul omagial Freud şi viitorul, rostit la Viena pe 8 mai 1936, cu prilejul sărbătoririi părintelui octogenar al psih-analizei. Cuvântarea nu se abţine de la detaliate mărturisiri despre scrieri proprii, mai cu seamă privitoare la istoria lui Io-sif, dovadă a transferului său de interese de la sfera burgheză şi individuală la cea mitică şi tipică. (Echivalarea miticului cu tipicul îl preocupase mai de mult, încă din Cuvântarea despre Lessing, din 1929, când deja trudea la Istoriile lui Iacob, orice prilej străin fiindu-i la îndemână pentru a da glas căutărilor personale.)

Cu privire la problema antisemitismului, introducere la o lec-tură publică din Iosifîn Egipt, tocmai încheiat, cuvântare ţinută la 13 martie 1937 în faţa Asociaţiei sioniste „Kadimah" din Ziirich, leagă diagnosticul antisemitismului de explicitarea romanului său. Spune un răspicat NU, scos şi grafic în evidenţă la publicare, coborârii antisemite la nivelul plebei, în vulgaritate şi obscurantism. Opune „aristocratismul spiritului" şi „aristocratismul gloatei", care îşi compensează nimicnicia cu singura pseudocalitate, a neevreităţii. Mistica de masă tulbure,

rătăcită şi bestială caută mereu „un vinovat, un ţap ispăşitor" şi-l găseşte tocmai în „Poporul Cărţii". Citează din nou cuvintele lui Goethe, în relatarea lui Riemer. Formulează radicala dualitate „Deutsch" versus „Volkisch-Germa- nisch" (etnicitate germanică), cultură versus barbarie: germanul cultivat nu poate fi antisemit, întrucât spiritul evreiesc participă la cultura germană, între german şi evreu există similitudini, iar prin iudaism, ca şi prin creştinism, în germanitate a pătruns un inalienabil element mediteranean-oriental, propriu de-acum întregii culturi europene. în acest context, vorbitorul revine la unitatea dintre mitic şi tipic, îl caracterizează pe Iosif ca pe un frate mitic al lui Hanno Buddenbrook, cu o specifică încărcătură duplicitară, androgină, „lunară", ca mijlocitor între solar şi pământesc, între lumea spiritului şi lumea materiei: medierea pe care şi-o asumă întotdeauna arta şi artistul. Prin medierea „selenar-vrăjită, îmbibată de sclipiri ironice" între cele două sfere, Iosif este „primul artist din istoria devenirii omeneşti", din „antropogonia" romanului. Dar — precizarea e esenţială — cartea nu e „o apologie a iu- daităţii, împotriva antisemitismului". Opoziţionismul ei nu a fost premeditat, căci „nu un epos iudaic am vrut eu să scriu, ci un epos al omului [...] valabil pentru tot ceea ce e omenesc, e în general de natură omenească". Prin el, a încercat să dibu-

iască un „al treilea umanism", neromantic, cunoscător şi activ susţinător. Noi, care ştim că în Iosif, hrănitorul îşi va incifra şi sentimentele de gratitudine faţă de America lui Roosevelt, cu surprinzătoare rime, inclusiv cu programul de asanare iniţiat de Preşedinte prin „New Deal", nu avem cum să nu-i dăm dreptate.

In anii exilului american, Thomas Mann îşi va mai explica monumentala făptuire în cuvântarea „Iosif şi fraţii săi" (1942) şi în Şaisprezece ani. Cuvânt la ediţia americană a lui „Io- sifşi fraţii săi", într-un volum (1948). Ambele texte limpezesc şirurile de motive, cele din structura cărţii şi cele care i-au patronat geneza. întrucât nici unul nu a fost încă tradus în româneşte, citez un fragment din cel dintâi, cu atât mai întemeiat cu cât este legat direct de tema prezentă. „în Iosif şi fraţii săi s-a voit să se vadă un iudeo-roman (einen Juden-Ro- man), ba chiar exclusiv un roman pentru evrei. Alegerea materialului vechi-

testamentar n-a fost, desigur, o simplă întâmplare. Fără doar şi poate, ea s-a aflat într-o tainică legătură, polemic-recalcitrantă, la adresa tendinţelor vremii, profund nesuferite mie, în special la adresa impardonabilei demenţe rasiale, reprezentând o parte constitutivă esenţială a mitului de gloată fascist. Să scriu un roman al spiritualităţii iudaice era ceva actual, tocmai pentru că părea a fi inactual. Este adevărat, povestirea mea se raportează tot timpul la datele Genezei cu o fidelitate pe jumătate glumeaţă şi se citeşte deseori ca o exegeză, ca o amplificare a Tor ei, ca un Midraş rabinic. Totuşi, elementul iudaic este pretutindeni în lucrare numai un prim-plan, după cum prim-plan este şi intonaţia ebraică a discursului, numai un element stilistic între altele, numai un strat al rostirii sale, care amestecă într-o manieră stranie arhaicul cu modemul, epicul cu analiticul." Apoi exemplifică transferul lui Iosif ca personaj titular într-o figură de Adonis şi de Tammuz, cu rol de Hermes; iar discuţia lui Iosif cu faraonul amestecă mitologiile lumii, ebraică, babiloniană, egipteană, greacă, atât de colorat încât cu greu s-ar putea identifica aici „o carte de istorie biblic-evreiască".

Totuşi, întrucâtva o mai recunoaşte şi pe aceasta. Trecuseră cinci ani de la lectura publică din penultimul volum, în ultimul au apărut accente noi, din cauza istoriei globale şi personale. Peste alţi cinci ani, la conferinţa pronunţată tot la Ziirich, Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre, va spune: „Ei bine, datorită moralităţii lor, evreii s-au dovedit a

fi odraslele bune şi îndurătoare ale vieţii. Ei au supravieţuit mileniilor nu doar prin religia lor, ci, pe lângă ea, şi datorită credinţei lor într-un Dumnezeu drept, în timp ce micuţul popor cam dezmăţat, de esteţi şi artişti, al grecilor a dispărut curând de pe scena istoriei". Opoziţia dintre etic şi estetic — „frumuseţea înfrăţită cu moartea" — e străveche în opera sa, dar numai întru târziu a ajuns opţiunea atât de tranşantă, în acest plan cu un accent antinietzschean; în termeni şesto- vieni — favorabilă mai mult „Ierusalimului" decât „Atenei".

In ecuaţie a intrat, desigur, şi povestirea Legea, scrisă imediat după încheierea tetralogiei ca un soi de codă muzicală a ei, la începutul anului 1943. Istoria naşterii ei a relatat-o imediat emisiunea din 25 aprilie 1943, Către ascultătorii germani, cu

ampla autocitare a cuvintelor lui Moise din final. Detaliile le va recapitula Cum am scris Doctor Faustus [II, III]. Le cunoaştem: „zece scriitori cu renume mondial" au acceptat oferta de a compune povestiri dramatice în contrapondere la dispreţul criminal hitlerist faţă de poruncile morale din Decalog; lui i s-a propus să scrie „un scurt eseu introductiv" la culegere; tot citind însă Goethe (Israel în pustiu), Freud (Omul Moise şi religia monoteistă), Auerbach (Pustiul şi ţara făgăduinţei) şi, desigur, Pentateuhul, a compus în două luni, vorba lui Werfel, un „preludiu la orgă", care a apărut, ca povestire introductivă cu mesaj general, la volumul The Ten Commandments. Ten Short Novels on'Hitler's War Against the Moral Code.

Extenuat de uriaşa muncă la tetralogie, dar încântat că mai poate zăbovi puţin în sferele atât de familiare, povestitorul a cedat ispitei de a trata subiectul său grav, fără a-i răpi ceva din seriozitate, cu o anume „zeflemea voltaireană". El s-a lăsat sedus şi de ideea (lui Heine) de a-şi portretiza eroul nu după Moise al lui Michelangelo, ci după Michelangelo însuşi, transformându-1 pe Moise într-un efectiv sculptor al legii morale şi, prin ea, a poporului său, în perspectivă, a întregii umanităţi. Pe urmele Ieşirii, el repovesteşte necanonic viaţa personajului, copilul unui servitor evreu ucis şi a fiicei faraonului Ramses, născut şi „găsit" de ea, crescut ca egiptean dar optând pentru evreitate, ajutat de Aaron şi Miriam, de Iosua şi Caleb, primind pe muntele Horeb-Sinai cele zece porunci, legea morală cu îndemnul ei de bază, „Deosebeşte!"; şi, după recăderea neamului său în păgânism, convingându-L, con- strângându-L pe Domnul să-l lase să recioplească în piatră, în carne şi sânge, „ABC-ul comportării omeneşti", de atunci şi

pentru totdeauna; iar nemernicii trădători ai Legii, ticălosul principal care continuă s-o batjocorească în chiar anul de graţie 1943, va trebui anihilat, strivit, uitat pentru vecie...

6

Rezultă evidenţa biunivocă: afirmarea modelului iudeu ca paradigmă umană şi înfruntarea antisemitismului exacerbat de nazism.

Mesajul lui Iosif şi Moise este crezul recreatorului lor. „Evreii au dat lumii pe Dumnezeul universal şi cele zece porunci —

legea fundamentală a condiţiei umane. Acesta este lucrul cel mai general ce poate fi spus despre contribuţia lor culturală, care, luată în particular, este atât de bogată şi de multilaterală, strălucind în domeniul filosofiei, artei şi ştiinţei." Evreii poartă în ei o componentă „internaţională", un element „luminos, dătător de formă, omenesc, anume elementul mediteranean". Ei cimentează, împreună cu grecii, tradiţiile europene. Continuă să fie însă, mai direct, un „gingaş neam supravieţuitor", nemaipomenit de rezistent la vicisitudini. Rezervor de forţe creatoare, evreitatea europeană şi mai ales cea de obârşie răsăriteană a îmbogăţit nespus popoarele pe care s-a altoit, până la contemporani, ca actorul britanic Leslie Howard sau învăţatul om politic israelian Chaim Weizmann. Aşa cum el însuşi a avut nevoie de sprijinul editorului berlinez Samuel Fischer, tot astfel „lumea are nevoie de poporul evreu şi de caracteristicile sale deosebite". Cine îi atacă pe evrei, se ridică „împotriva fundamentelor creştinismului". „Aşadar, problema evreiască nu este numai o chestiune evreiască."

Cât priveşte antisemitismul, el este, ca şi naţionalismul, o unealtă de dezbinare a popoarelor. „Antisemitismul, spun eu, este pentru omul insignifiant surogatul nobleţii." Ca manipulare statală, el constituie resurecţia organizată a „zeului păgân", răzvrătirea recurentă a „instintelor păgâne neînfrânate, împotriva restricţiilor impuse de cele zece porunci". Aşa comunică renaşterea mitului din tetralogia biblică şi adaosul ei cu opoziţia faţă de Mitul secolului douăzeci — titlul cărţii lui Alfred Rosenberg, ideologul nazismului, din 1930; efortul de

peste un deceniu şi jumătate de a smulge mitul din mâinile adversarilor şi de a-1 „refuncţionaliza" („Umfunktionieren"), nu doar în serviciul adolescenţei strălucitoare a popoarelor, ci şi de dragul înţelepciunii de care ele ar trebui să se pătrundă din nou la un capăt de drum, care să nu coincidă cu sfârşitul umanităţii.

Salvaţi evreii Europei! — iată mesajul articolelor din anii holocaustului. Nicicând înainte n-a mai fost vizată Dispariţia evreilor europeni, „furia torturii" nu a fost extinsă până la „maniacala rezoluţie totală de a extermina evreitatea europeană", „nesaţul călăilor" nu a fost justificat ca anihilare globală, precum în discursurile radiozifuzate ale Ministrului Propagandei si

Informaţiei Joseph Goebbels. în 1945, la şapte ani de la ziua incendierii sinagogilor şi începutul celor mai barbare excese antievreieşti, ca şi la comemorarea eroicei răscoale a evreilor din ghetoul Varşoviei împotriva torţionarilor lor, Thomas Marin îi cheamă pe germani să-şi asume trecutul şi să-şi reclădească viitorul; iar în 1948, îşi exprimă dezaprobarea faţă de hotărârea Statelor Unite de a-şi retrage (temporar) acordul pentru „constituirea unui stat evreu în Palestina", decizie care îi trezeşte temerea ca nu cumva să reînvie Stafiile din 1938, trădarea Cehoslovaciei de către Anglia şi Franţa.

în Germania, speră el, „orizontul se va însenina din nou", în urma unei severe reeducări „din interior". La antipodul rasismului şi al intoleranţei, nădăjduieşte că va izbândi în lume toleranţa rasială şi religioasă. „Ideea responsabilităţii" ar putea beneficia şi de „marele promotor al îndreptării omului", de „influenţa catarctică a literaturii", „o influenţă purificatoare şi înălţătoare". E ca o parafrază a vorbelor Lizavetei Iva- novna, din Tonio Kroger; conformă şi cuvintelor sacre sculptate în piatră de către Moise, în Legea; în acord deplin cu credinţa împărtăşită de creatorul lor, iată, de la început şi până la sfârşit.

H. CODĂ: ADEVĂR ŞI POEZIE

Recapitulând veacul scurs, constatăm între jumătăţile sale o certă desincronizare. Istoricii îi vor analiza motivele; faptul îl observăm însă cu ochiul liber: prevalenţa vârfurilor culturii „elitare" în prima jumătate de secol, faţă de avansul tot mai autoritar, în ultimele lui decenii, a culturii de „masă", propagată autoritar de către media.

In filosofie, arte, literatură, chiar în unele ştiinţe fundamentale, un număr de „monştri sacri" se impun în răstimpurile antebelic şi interbelic, desigur cu prelungiri, în situaţia biografiilor întinse, până după cezura amintită. Dovezi suficiente oferă mai toate culturile europene şi nord-americane, cu excepţia ţărilor hispano-americane, prezente până la finalul de secol cu performanţe literare de excepţie. In orice caz, limitat la culturile de expresie germană, inclusiv din Austria şi Elveţia, şi chiar implicând masiva emigraţie din locurile de baştină, cu precădere în anii treizeci, o minimă enumerare confirmă numita precumpănire a segmentelor timpurii de timp (fără a minimaliza, desigur, generaţiile următoare): Al- bert Einstein şi Werner Heisenberg, Sigmund Freud şi Cari Gustav Jung, Martin

Heidegger şi Ludwig Wittgenstein, Paul Klee şi Arnold Schonberg, Rainer Maria Rilke şi Franz Kafka, Robert Musil şi Hermann Hesse...

.. .ca şi Thomas Mann. Acesta a trăit optzeci de ani, a scris opt romane, peste treizeci de povestiri, numeroase eseuri. A comentat scrupulos operele sale şi pe cele ale unor prozatori, gânditori, compozitori, premergători sau contemporani, dintre cei recunoscuţi ca spiritual înrudiţi cu el. Treptat, moştenirea i-a fost completată cu un vast corp epistolar şi cu volume de jurnal, ultimele editate cu întârzierea prescrisă testamentar. însuşi autorul a ţinut să-şi ghideze, orgolios şi pedant, exegeţii. Hăţişului de comentarii şi chiar autocomentarii, cititorii le preferă cărţile vizate. Recitirea lor ajută cel mai bine să pricepi traiectoria parcursă de unul dintre „marii bătrâni" ai

veacului. S-o resistematizez în datele ei minimale, de dragul finalei evidenţe.

1

Prima perioadă de creaţie o putem data până la încheierea războiului wilhelmian. în două decenii şi jumătate, din 1893 până în 1918, Thomas Mann publică două romane, unul „mare", Casa Buddenbrook, şi unul „mic", Alteţă regală, majoritatea povestirilor sale, douăzeci şi cinci, între ele Tonio Kroger şi Moartea la Veneţia, eseuri despre Fontane, Chamisso, Wag- ner, precum şi meditaţiile din Consideraţiile unui apolitic.

Uluitor e destinul romanului de familie. încheiat la vârsta de numai 25 de ani, el infirmă regula după care un atât de amplu şi complex tablou epic, panoramând câteva generaţii şi împletind numeroase destine, nu ar putea fi compus decât la maturitate; infirmă presupunerea că la adolescenţă numai poeţii ar putea fi desăvârşiţi. Casa Buddenbrook e o carte perfectă, cu o faimă atât de durabilă, încât până şi argumentarea cu ocazia decernării Premiului Nobel, din 1929, tot pe ea o va invoca, deşi între timp apăruse şi Muntele vrăjit, cu un succes enorm. Membrii comitetului de atribuire a ilustrei distincţii ar fi putut fi suspectaţi de un anume gust conservator; deşi, dacă situaţia ar fi fost aceasta, ar fi comis măcar o eroare parţială, întrucât Casa Buddenbrook nu doar încheie tradiţia romanului de familie şi de formare, modelul goethean, Bildungs- geschichte cu privire la

Wilhelm Meister, ci mai şi deschide şirul romanelor intelectuale şi de confruntare filosofică, inclusiv în cadrul operei lui Thomas Mann. Cu precădere a doua jumătate a volumului înclină din ce în ce balanţa către experienţe spirituale drastice, chiar mortale, datorită şocului produs de lectura lui Schopenhauer asupra lui Thomas Buddenbrook şi a impactului fiului său Hanno cu muzica acaparatoare şi devoratoare.

Wagner, Schopenhauer, Nietzsche alcătuiesc multă vreme treimea oblăduitoare a scriitorului. Ei trei străjuiesc primele romane, povestiri, eseuri; ei marchează trecerea de la Hanno Buddenbrook la Detlev Spinell din noul Tristan şi la personajul omonim din Tonio Kroger. De fapt, încă din nuvelele scrise

înaintea primului roman sau în paralel cu el, ca şi în cele imediat următoare sau în drama epică Fiorenza, cu virtuţi mai degrabă meditative decât teatrale, Thomas Mann reia obsesiv confruntarea dintre moştenirea sa paternă şi cea maternă, adică nordică şi sudică, pe care o dezvoltă în dilema opţiunilor etice versus estetice; o dilemă pe care o vede instalată în miezul căutărilor, prăbuşirilor sau izbânzilor oricărui artist cu sensibilitatea racordată acelui început de secol. Personajele centrale din povestiri şi din roman gustă mereu din fructul otrăvit al unei existenţe lunecoase, boeme, decadente, în care artistul e înfrăţit cu escrocul. De viaţa tihnită şi ordonată a unor Biirgeri hanseaţi, pe toţi aceştia îi desparte arta; fiindcă moralitatea centrată pe sine nu are cum să nu fie renegată, chiar din interior, de către lumea artei, obligatoriu descentrată, fisurată, periclitată de multe rele.

Iată laitmotivul creaţiei antebelice, anume antinomia este-ticului nimerit în plin estetism, şi de aici în amoralitate, în imoralitate. Arta este fecundă şi dubioasă. Iar estetismul crizei naşte criza estetismului. După Tonio Kroger tema o intonează, fortissimo, Moartea la Veneţia. între cele două mari povestiri, Thomas Mann se destinsese pentru un timp prin romanul scurt Alteţă regală: un basm cult, în care transfigura dragostea pentru „prinţesa" Katja Pringsheim, soţia care, renunţând la cariera de matematician, avea să-i dăruiască trei fiice şi trei fii, într-o alternare aproape matematică. în ordinea visată se va insinua însă multă dezordine, cu mult înaintea povestirii postbelice

Dezordine şi suferinţă timpurie.

Cu adevărat de timpuriu i-au fost hărăzite autorului şi dezordinea, şi suferinţa. Din ele, mai bine zis din corelarea lor cu o mereu dorită restatornicire a vieţii, a decantat el estetica sa inconfundabilă. Sănătatea el avea s-o redobândească prin descrierea, prin exorcizarea bolii. Căci pe hanseatul pedant l-au ademenit multe glasuri de sirenă, iraţionale, decadente, homoerotice. Rar autor care să fi transferat atât de evident propriile ispite biografice asupra unor personaje aparent străine. Rar autor care să se fi rotit mereu în jurul aceloraşi subiecte, motive, personaje. Eroul central, în acelaşi timp antie- rou, e chiar artistul, ori pseudoartistul, oricum greu încercat de furtunile sufletului său. Nuvela Ceas greu îi atribuie lui Schiller chinurile facerii poetice; dar însuşi Thomas Mann a fost şi a rămas acel truditor încăpăţânat care se acuza făţiş de lipsa inspiraţiei, în orice caz a inventivităţii, de unde şi atâtea

„împrumuturi" în opera sa, atâtea impulsuri preluate cu non-şalanţă din exterior, spre a fi transfigurate în cu totul altceva. Povestirea Stirpea Wălsungilor — a cărei publicare autorizată a amânat-o până la ediţiile postume — inaugurează tema in-cestului, din care va răsări întru târziu şi romanul Alesul. Cât priveşte tentaţia sa homosexuală, deconspirată în jurnale, ea îl va uni pe Gustav Aschenbach, din Moartea la Veneţia, cu câteva personaje din ulterioarele romane. Aschenbach e un artist obosit, vlăguit, prăbuşit din miincheneza cizelare trudnică a formelor savante, în veneţiana beţie a simţurilor. Modelat întrucâtva după compozitorul Gustav Mahler şi identifi- cându-se cu Socrate, Aschenbach este un moralist al randamentului ajuns la blocajul creaţiei şi destrămat sub vraja oraşului seducător şi a seducătorului adolescent, micul Tadzio, noul Phaidros. înrudit în chip paradoxal cu aceşti artişti autentici, apare escrocul într-ale artei, Felix Krull, al cărui roman a fost început încă de pe acum, într-o primă variantă. Dar şi cărţile ulterioare vor fi populate de mulţi cvasi-artişti, artişti cvasi-escroci, încântători şi utili, precum biblicul Iosif şi papa Gregorius; după cum tocmai escrocheriile Diavolului îl vor pierde pe compozitorul de geniu Adrian Leverkiihn...

Orice fir desprins din ghemul operelor de început ne conduce

la ceea ce va urma. Continuităţile le completează însă rupturile. Căci propriile obsesii nu ajung. Mai e şi lumea dimprejur, gata să amendeze multe convingeri. Thomas Mann porneşte la drum ca descendent al patricienilor conservatori. El completează tradiţia hanseată şi cu antitezele dificilei sale meserii de artist, pe care le extrage însă (deocamdată) dintr-o gândire neoromantică, aristocratică, elitară, opusă clasicismului şi epocii Luminilor. Weltanschauungul şi-l formează, cum spuneam, sub influenţa lui Wagner, Schopenhauer, Nietzsche, iar decisivele contraponderi goetheene mai rămân disimulate în subtext. Aşa iau naştere şi Consideraţiile unui apolitic, o carte atât de „germană" în tendinţele ei romantice, iraţionaliste şi, desigur, apolitice, încât produce temporara sa ruptură cu fratele său Heinrich Mann, cât se poate de „francez" în opţiuni. Nici Thomas Mann nu se va putea menţine însă pe poziţiile sale. Acest amplu eseu pune un diagnostic spiritual Germaniei înfrânte în primul război mondial, dar asemănător unui seismograf el însuşi dereglat de mişcările tectonice sesizate. Va veni un timp în care diagnosticul va trebui modificat, într-unul îndurerat sau tragic, mai lucid şi mai

neiertător. Aşa se vor naşte Muntele vrăjit, apoi Lotte la Weimar, în fine Doctor Faustus, trepte ale marii „autocritici", naţionale şi totodată personale, situată în prelungirea şi la antipodul Consideraţiilor..., pe care autorul nu le va mai republica în timpul vieţii. Un romantic convertit la clasicism; un conservator obligat de istorie să devină progresist; un spirit aristocratic silit de împrejurări să îmbrăţişeze democraţia: mutaţii la care autorul nu se aştepta, dar cărora li se supune tot mai hotărât în deceniile interbelice. Fiindcă, de-ar fi să-i parafrazez o mărturisire epistolară, când barca se înclină prea mult într-o parte, eşti îndemnat să treci, pentru contrapondere, în partea cealaltă!

2

A doua perioadă de creaţie este cea interbelică. Ea are un segment în Germania (de obicei anual întrerupt pentru câte o lună rezervată călătoriilor de vacanţă) şi unul în exil, după instalarea lui Hitler la putere. Este etapa cea mai bogată în desăvârşiri: romanele Muntele vrăjit, trei volume din tetralogia Iosif ţi fraţii săi, Lotte la Weimar; trei povestiri, Stăpân ţi câine, o

„idilă" în proză, apoi Dezordine ţi suferinţă timpurie şi Mario ţi vrăjitorul; multe conferinţe şi eseuri, despre Goethe şi Tolstoi (opuşi lui Schiller şi Dostoievski), Kleist, Lessing, Hofmann- stahl, Hauptmann, Platen, Storm, Cervantes, Freud, Wagner, Schopenhauer, din nou Goethe, iarăşi Wagner; ca şi mărturii cu caracter autobiografic, texte despre „Liibeck ca formă a vieţii spirituale", „Humaniora şi umanismul", discursul de recepţie la primirea Premiului Nobel, prelegeri la universităţi, lecturi publice, comentarii pe marginea cărţilor proprii.

Intr-o ordine inversă, ce numitor comun degajă eseistica? întâi, fără să renunţe la sursele odinioară preferate, le amendează din interior şi le mai şi contrabalansează prin tot mai decise ataşamente, mai ales faţă de Goethe, devenit principalul său model. Apoi, o legătură asumată, şi prin teoretizare, cu marea artă epică a tuturor timpurilor şi cu descendenţa ei proteică modernă, romanul. în fine, strâns legată de opţiunile pentru clasic, epic, tipic, se manifestă afinitatea sa electivă faţă de mit. Legătura din urmă o realizează prin delimitări

radicale de mitosofia iraţionalistă — degradată de la Oswald Spengler până la Alfred Rosenberg — apoi, în consens cu aceeaşi polemică, o consolidează prin explorarea surselor vechi-testamentare. Cele două povestiri, Dezordine... şi Mano..., refac în chip simbolic acelaşi traseu, de la deruta intelectuală ulterioară înfrângerii naţionale, până la demontarea psihologiei fasciste a „vrăjitorului" escroc Cipolla. Mario şi vrăjitorul apare în anul în care i se decernează Premiul Nobel şi anunţă opoziţia faţă de fascism a chiar „vrăjitorului" Tho- mas Marrn (după cum îl alintau copiii). Apoi, accesul lui Hi- tler la postul de cancelar îl va găsi, întâmplător, într-un turneu de conferinţe peste hotare. Naiv ca atâţia intelectuali, e încredinţat de sfârşitul apropiat al dictaturii brune. Instalat la Kussnacht, lângă Ziirich, iluziile i se năruie. După o oarecare expectativă, se decide, la îndemnul copiilor Erika şi Kla- us, pentru ruptura publică cu Germania nazistă. Totuşi, supralicitarea militantismului său politic nu ar fi motivată. în anii treizeci, el preferă să-şi articuleze crezul umanist prin mijloace precumpănitor artistice, suplimentate eseistic; abia în anii patruzeci le va completa şi printr-o extinsă publicistică neiertătoare.

Mă întorc la marile romane. Muntele vrăjit (încheiat şi publicat în 1924) aduce vizibila înnoire decisivă din opera sa, mutaţie aflată totuşi în acord cu similare experienţe din proza aceluiaşi deceniu ori dintr-a deceniului următor, prin Ulise de James Joyce, Procesul şi Castelul de Franz Kafka, sau Omul fără însuşiri de Robert Musil. E vorba despre romanul de idei, eseistic, intelectual, filosofic. Aventura lui Hans Castorp, ferecat şapte ani mitici în sanatoriul „Berghof" (unul apropiat sanatoriului din care romancierul evadase după ce-şi vizitase soţia aflată la tratament, preferând, decât să trăiască boala... să o descrie), aşadar, experienţa hanseatului mediocru printre tentaţii-limită, se răsfrânge într-o poveste de maturizare şi de iniţiere. Cu noul nostru erou antierou, pătrundem într-un Grai de factură contemporană. Medicii Behrens şi Krokowski, iubita Clavdia Chauchat (spre final iubita lui mynheer Peeper- kom, prilej pentru desfăşurarea unui ironic „triunghi"), învăţătorii polari Settembrini şi Naphta îl poartă pe tânărul avid de pericole prin tot soiul de „operationes spirituales". Disputele au loc în atmosfera iubirii şi a morţii, laolaltă degustate. Autorul reface itinerarul unui alter ego al său, obligat să manevreze printre humaniora şi nopţi valpurgice, printre vise pe

jumătate sublime, pe jumătate oribile. Pe muntele său prozaic şi poetic, vrăjit la fel şi altfel decât eroul medieval, Hans Cas- torp se pregăteşte pentru multe, inclusiv pentru războiul mondial care se declanşează la sfârşitul cărţii; iar cititorul e pregătit pentru viitoarele apocalipse ale secolului. Multe dintre personaje sunt „împrumutate": ca iezuitul iudeu Nap- hta — din Georg Lukăcs, sau olandezul fantasmatic Peeper- korn — din Gerhart Hauptmarm. Autorul se va strădui să nu deconspire sursele; cu îndreptăţire, deoarece trecuse pretextele reale într-un text simbolic, pentru o „semnalizare" care, pe căi ocolite, viza supratextul confruntărilor din epocă. Spre exemplu, turnirurile verbale acerbe dintre Settembrini şi Naphta reactivau, în termeni inediţi, şi alternativele su- dic-nordic, clasic-romantic, raţional-iraţional, dar se şi proiectau, de astă dată, într-o dilemă insolubilă: să alegi vlăguita până la ridicol moştenire luminist-umanistă, ori inumana mistică recent reactivată, din care vor răsări totalitarismele, cu tot cortegiul lor de crime?!

Tetralogia biblică a fost, la rându-i, timp de şaisprezece ani elaborată. Povestirile lui Iacob şi Tânărul Iosif datează din Germania, Iosifîn Egipt (manuscrisul scos pe furiş de Erika Mann din casa muncheneză, după instaurarea puterii hitleriste) e încheiat în Elveţia, abia Iosif, hrănitorul va fi scris^ după o lungă pauză consacrată altor elaborări, în America. în ansamblu, Iosif şi fraţii săi comunică însă cu celelalte romane şi povestiri direct sau indirect mitice, precum şi cu un şir de eseuri conţinând limpeziri teoretice. Astfel, o cuvântare despre Lessing ţinută la Academia Artelor de la Berlin, o alta la Viena, în cinstea aniversării lui Freud, o alta la Zurich, consacrată lui Wag- ner, ca şi însemnările din Călătorie pe mare cu Don Quijote, şi cu deosebire amplul schimb epistolar cu Karl Kerenyi, reputatul cercetător elveţian al mitologiilor şi religiilor, dau seama asupra concepţiei lui Thomas Mann despre mit, ca despre o originară, atemporală, cu adevărat clasică şi tipică matrice a umanităţii, în a cărei oglindă sărbătoresc repetitivă îşi recunoaşte omul valorile perene. Iacob, Iosif şi cei unsprezece fraţi ai lui ne prilejuiesc întâlnirea cu sursele de neignorat şi ale culturii, şi ale moralităţii. Aceste surse autorul nu le reclădeşte însă linear, printr-un optimism luminist facil, ci întreţesut cu multe componente lunecoase, ambigue, pe muchea dintre sănătate şi boală, normalitate şi exces. Frumosul, visătorul, mincinosul Iosif este frate bun cu cei mai buni dintre noi,

doar că este mai vârstnic (adică mai tânăr) cu un şir de milenii. El îşi salvgardează credinţa şi onoarea printre multiple ispite, dintre care cel mai la vedere şi mai amplu descrisă este încercarea coruperii sale de către soţia lui Putifar, greu încercata de senzualitate Mut-em-enet (rudă îndepărtată — alături de Sita, aflată sub vraja vălului Mayei — cu Clavdia Chauchat şi cu „înşelata" Rosalie von Tummler).

Aceeaşi, până la urmă, umanitate încâlcită o consfinţeşte şi o sfinţeşte figura lui Goethe, cel care-i oferise urmaşului său proiectul extinderii poveştii despre Iosif şi căruia acest urmaş avea să-i consacre (imediat după terminarea volumului Iosif în Egipt) romanul Lotte la Weimar. Patriarhul literelor germane modeme ni se dezvăluie, prin intermediul iubitei lui de tinereţe şi prin cuvântări proprii, ca un personaj impunător şi viclean,

superior altmist în egoismul lui rapace, preocupat de întreaga lume şi jertfindu-şi geniului său pe toţi apropiaţii săi. într-un fel, Goethe descinde atât din patriarhul Iacob cât şi din pornirile opuse ale lui Iosif, care Iosif e un fel de Werther, fără Lotte ca logodnică. Goethe este însă şi părintele lui Tonio Kroger sau Gustav Aschenbach, dar mai cu seamă părintele lui Adrian Leverkuhn, noul Faustus.

3

A treia perioadă de creaţie o măsurăm cam din vremea emigrării scriitorului în SUA., după ce Germania îi retrăsese cetăţenia, iar Cehoslovacia i-o oferise pe a sa, dar fusese curând invadată de Hitler, ca prolog al declanşarii celui de al doilea război mondial. în America Thomas Mann a locuit un timp pe coasta răsăriteană, la Princeton, apoi în California, la Pacific Palisades. A fost, printre emigranţii germani, un norocos: prieten cu Roosevelt, cu alţi înalţi demnitari, cu intelectuali de vază, mereu invitat să ţină conferinţe, primind titluri şi premii, totul publicându-i-se de îndată. In lupta cu naţional-socialis- mul s-a angajat prin 55 alocuţiuni radiodifuzate, intermediate de către BBC, Ascultători germani! Şi-a expus prin numeroase alte alocuţiuni sau articole atitudinea sa intransigentă şi incomodă, prioritar de dragul patriei sale periclitate de nimicirea totală. Eseurile politice rimează cu cele literare. Textele despre

Luther, Goethe, Bismarck sau Nietzsche interferează cu aparent trădata, în fapt niciodată trădata sa apartenenţă germană. Prezentul, spre a putea sta chezăşie viitorului, îi cerea o pătrundere limpezitoare în trecutul şi al omenirii, şi al naţiunii sale, în propria sa indirectă vinovăţie de odinioară.

Astfel, a încheiat tetralogia cu losif, hrănitorul, prin care, îndărătul reformelor întâiului demnitar al faraonului, transpare faimosul program de redresare economică rooseveltiană, New Deal. Astfel, a adăugat monumentalei simfonii un postludiu, povestirea Legea, despre Moise, legiuitorul străvechii moralităţi, la care oamenii se cuvine să se întoarcă în vremuri de răstrişte şi de nebunie. (Legea ţine cumpăna între povestirea indiană Capetele schimbate şi ultima nuvelă germană, Cea înşelată, o poveste reproiectată în Diisseldorf, după primul război mondial, şi care — ca şi mitul erotic din vechea Indie — se avântă din nou

pe urmele raportului dintre naiv şi sentimental, apolinic şi dionisiac, sănătate şi boală.) Astfel, a fost creat şi ultimul roman monumental, Doctor Faustus, radiografie savantă a rădăcinilor iraţionalismului şi misticii, din care, după opinia autorului, ar proveni tarele germane intim asociate geniului german. Nici un compozitor, nici un filosof, nici un scriitor naţional n-ar avea dreptul să se dezică, pur şi simplu, de Germania cea „rea" în numele Germaniei celei „bune". Crima şi pedeapsa (a compus doar, în această perioadă, şi un eseu despre Dostoievski!) i-ar privi, în ultimă instanţă, pe toţi germanii, implicaţi cu sau fără vină directă în vinovăţii suprapersonale, de aceea pe drept obligaţi de istorie să plătească un preţ cumplit.

Thomas Mann s-a asumat ca un compozitor printre literaţi. De aceea şi-a propus să suplinească o presupusă de el lacună a vechiului Faust, care de la început ar fi trebuit, în Germania, să fie muzician. Adrian Leverkiihn trebuia imaginat ca un genial şi tragic compozitor. Pe urmele multor modele, el trebuia să-şi asume criza creaţiei sale, precum, în totalitate, a muzicii, artei, culturii secolului. Numai pactul cu Diavolul îl putea salva de sterilitate. Dar cel ce-şi vinde sufletul, este damnat pe tot restul vieţii, în totalitate. Orice atingere cu el produce nenorociri; el însuşi, în timp ce-şi exorcizează ororile într-o cutremurătoare muzică, decade iremediabil. Nebunia spiritului trece în nebunia trupului. Detaliile gestaţiei le aflăm în „romanul unui roman", Cum am scris Doctor Faustus. Mijlocit sau prin mijlocitori, ni le oferă şi eseul mărturisitor Germania şi germa

nii ori studiul Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre. Din nou, Thomas Mann îşi „ia bunurile de unde poate", de la Friedrich Nietzsche şi Hugo Wolf, de la Adomo şi Schonberg. Din nou, el compune însă o carte a sa, poate cea mai complicată pentru cititor, îmbinând poezia cu muzica, muzicologia cu teologia, filosofia cu istoria, cu tot ceea ce îi apărea ca legat de antinomiile spiritualităţii germane.

Thomas Marin s-a radicalizat în „autocritici" şi în critici. Nu i-a mai convenit nici America postrooseveltiană, cea dominată de umbra senatorului McCarthy, dirijorul atâtor „procese de vrăjitoare". S-a întors în Elveţia şi s-a stabilit la Kilch- berg, tot lângă Ziirich. A refuzat să se repatrieze într-o Germanie divizată.

Fiecare conferinţă a ţinut-o în ambele părţi ale Germaniei. A vorbit despre Goethe la Frankfurt pe Main şi la Weimar, iar despre Schiller — la Stuttgart şi la Weimar. (între ele a scris şi un eseu despre Cehov.)

După Doctor Faustus ne-a mai dăruit două romane „mici", Alesul şi Mărturisirile escrocului Felix Krull (primul volum, în a doua redactare). Papa Gregorius ajunge, din mare păcătos, alesul Domnului. Vechiul laitmotiv, al înfrăţirii virtuţii cu păcatul, de astă dată parvine la virtutea prin păcat. Terenul, ca şi în Capetele schimbate sau în Cea înşelată, este cel sexual. O sferă care l-a preocupat dintotdeauna pe autor şi pe care o explorează din nou în planul relaţiilor incestuoase, nu numai dintre frate şi soră, ci şi dintre fiu şi mamă. Totuşi, viziunea este îndulcită, atotiertătoare. Până şi escrocheriile lui Felix Krull sunt tratate numai până la un punct într-o aspră cheie ironică. în aventurile sale erotice sau de altă natură, cu matrapas- lâcurile lui cu tot, Krull este un personaj atrăgător. El este, am amintit, un pseudoartist, un artist al propriei sale vieţi presărate cu minciuni şi înşelătorii. Thomas Mann sugerează însă că şi artiştii adevăraţi sunt cam şarlatani. Ceea ce contează, deopotrivă la Gregorius şi Krull, la Iosif ori Goethe, este jocul, sacrul joc cu escrocheriile profane. Nici un artist nu se poate inspira, în serioasa şi glumeaţa, grava şi vicleana lui îndeletnicire de o viaţă, din vreun alt izvor.

încrâncenat în repovestirea tragediei noului Faust, scriitorul se desparte apoi de viaţă şi de artă cu bunăvoinţă; cu melancolie şi simpatie. Parcă ar reedita ceva din drama shakespeareană de adio, Furtuna. Cu siguranţă îl imită pe Goethe, de astă dată în succesiuni răsturnate: după Faust scrie Afinităţi elective în cheie de Poezie şi adevăr. Furtunile s-au potolit, poezia

a copleşit adevărul, viaţa a devenit spectacol, unul blând ironic, în care umanitatea ştie să se recontemple zâmbind şi grav...

4

Posteritatea lui Thomas Mann nu mai pare egală cu sine în reuşite, ca viaţa lui. De fapt, nici aceasta nu a fost lină. Şi nu numai din cauza unei istorii naţionale, europene şi mondiale zbuciumate, ci şi în urma multor drame existenţiale personale.

S-au sinucis două surori, apoi fiul său Klaus. Destinul celorlalţi copii a fost şi el întortocheat sau zbuciumat — mai egal cu sine în cazul istoricului Golo Mann. Tatăl, „vrăjitorul", a fost mereu ispitit de câte un fruct oprit, sublimându-şi în creaţie excesele. N-a fost senină existenţa lui. Din anticlasi- cisme şi-a decantat clasicismul. Iar această răsucire-în-sine a operei n-avea cum să nu-i fi marcat şi receptarea.

La început, imediat după moarte, faima i-a rămas la fel de intactă precum în ultimii ani de viaţă. Apoi s-au produs încețoşări: iniţial motivate social, pe urmă şi estetic. Pe mulţi germani i-au obosit chemările la „autocritică naţională"; unii au ajuns chiar să conteste îndreptăţirea ei din partea unuia care trecuse făţiş de partea adversarului. Mai în şoaptă, mai răspicat, şi-a croit drum presupunerea de neloialitate faţă de patrie. Noi am suferit, el s-a conservat, toate i-au mers excelent: nu ultimul reproş de acest fel adresat emigranţilor. Supărarea s-a cuibărit şi în sufletul unor intelectuali aciuiţi în America, apropiaţi ca valoare dar mai puţin norocoşi: de ce să fi fost mai ales el copleşit de onoruri, şi pe deasupra şi de bani?!

Cârtelile au ajuns şi la operă. Doctor Faustus ar fi precumpănitor un exerciţiu mental, unul destul de arid, de indigest, construit de dragul unor teze preconcepute. Schemele raţionale s-ar fi manifestat însă şi mai înainte, chiar în Muntele mă- jit. Doar Casa Buddenbrook ar fi avut o oarecare spontaneitate, din pricina reminiscenţelor de familie încă vii, după care talentul s-ar fi lăsat dominat de intelect, de cultură. Parafrazând un titlu de piesă: „Prea multă minte strică".

Astfel de obiecţii au un sâmbure real. Thomas Mann însuşi exclamase recitind Hagi-Murad, capodopera de bătrâneţe a lui

Lev Tolstoi: faţă de acest „leu", suntem cu toţi nişte şoricei! Nu se îndoise o clipă că nu îi poate egala pe Goethe, Tolstoi, Dostoievski. Recunoştea limitele romanelor noi comparativ cu cele de vârf din veacul al 19-lea. Pricepuse şi cauzele, îndeosebi acea sterilitate pe care o diagnosticase de timpuriu; şi care ieşea la iveală inclusiv prin mutarea centrului de greutate de la spontan la conştient, spre decantările savante, intelectual suprasolicitante, aproape până la dizolvarea romanului în eseu.

Paradoxal însă, Thomas Mann se socotise şi avea să fie con-

siderat şi ca prea tradiţional printre moderni. El nu a înnoit romanul în măsura lingvistică a lui Joyce, parabolică a lui Kafka, eseistică a lui Musil. Prea modem, nu destul de modem! Funciara dualitate a structurii s-a extrapolat şi asupra destinului postum. Ne vom dumiri numai dacă o vom aprofunda. Da, Thomas Mann a fost un ultim reprezentant al unei literaturi antemergătoare, din secolul în care s-a născut: un goethean incurabil. Da, el a mai fost şi „un erou al timpului nostru", pe măsura timpului îndoit, îndoielnic şi predispus să ne transmită îndoieli. A fost, limpede, un „semnalizator", ca şi autorii lui îndrăgiţi, ca şi personajele sale. I-au plăcut dilemele insolubile, pe care a dorit să le mai şi soluţioneze, într-o manieră cât mai convenabilă. A fost un adept al continuităţilor silit la rupturi; unul rănit, care voia să cicatrizeze răni.

Un Biirger ajuns artist nu avea cum să nu nimerească între universuri opuse, ne-ar replica el. Iar neadepţii i-ar întoarce replica: dacă tot ai fost bântuit de atâtea furtuni — de ce ai urmărit să te şi să ne linişteşti într-atât?! De ce, în calitate de răzvrătit, te-ai tot întors la trădata şi netrădata cuminţenie hanseată?!

Totuşi, a luat act de universurile opuse, a încercat mereu să dureze între ele punţi. Ca cel mai german scriitor, el a ajuns unul dintre cei mai universali: aplecat asupra surselor globale, preocupat de întreaga umanitate, ascultat de variaţii ei exponenţi. Şi, pentru a-mi asuma o încheiere stranie, mă tem că, la începutul noului secol şi al noului mileniu, bântuite de naţionalisme, rasisme, extremisme, îi va creşte din nou actualitatea extraestetică. Intoleranţii nu îi vor auzi cuvântul. Doar pentru toleranţi va putea fi un antidot, utopic în rând cu altele, la tentivele de a metamorfoza din nou lumea într-o casă de toleranţă. Mă tem. Şi sper într-o vreme în care valoarea artistică a operei îşi va redobândi întreaga strălucire.

Cuprins

Cuvânt înainte..5
TEMĂ
1.JOCUL PREFACERILOR 13
2.ARTISTUL ŞI VRĂJITORUL 24
3.HUMANIORA..37
4.POEZIE ŞI ADEVĂR.................................78
5.ORATORIUL APOCALIPTIC 130
6.SUFERINŢĂ TÂRZIE..............................204
VARIAŢIUNI
A.POVESTITORUL VRĂJITOR 223
B.JOC ŞI ÎNŢELEPCIUNE...........................254
C.PĂCĂTOSUL ALES.................................276
D.......................................ALESUL PĂCĂTOS 298
E.ATOTIUBITUL: IMAGOUL PATERN 311
F.GERMANIA ŞI GERMANII........................345
G...................................GERMANIA ŞI EVREII 371
H...........................CODĂ: ADEVĂR ŞI POEZIE 397

In opt romane, peste treizeci de povestiri, multe studii şi eseuri, scrisori şi jurnale, Thomas Mann uneşte seninătatea cu frenezia. El este un optimist cu deznădejdea în priviri, un admirator al impunătoarelor construcţii, neîncrezător în trăinicia lor, un căutător al împăcării, conştient de suferinţele care pavează drumul parcurs de umanitate. El urmăreşte fragilul echilibru între tenebre şi lumină, între moarte şi viaţă.

Ion Ianoşi

www. edituratrei. ro